علامتوں کا زوال

انتظار حسین

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی

علامتوں کا زوال

انتظار حسین

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی

Alamaton Ka Zawal
by
Intezar Husain
Rs.87/-



صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295

Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد دہلی۔110006 ☎ 011-23260668

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔400003 ☎ 022-23774857

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔202002 ☎ 0571-2706142

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

سنہ اشاعت: 2011 تعداد: 1100 قیمت: -/87 روپے

ISBN :978-81-7587-591-3 سلسلۂ مطبوعات: 1466

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی۔110025

فون نمبر: 49539000 فیکس: 49539099

ای میل: urducouncil@gmail.com ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: جے۔کے۔آفسیٹ پرنٹرز، بازار مٹیا محل، جامع مسجد۔110006

اس کتاب کی چھپائی میں 70 GSM TNPL Maplitho کاغذ کا استعمال کیا گیا ہے۔

معروضات

قارئین کرام! آپ جانتے ہیں کہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جو اپنے ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ 1922ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوگیا تھا جو زمانے کے سرد و گرم سے گزرتا ہوا آگے کی جانب گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں، نامساعد حالات سے بھی سابقہ پڑا مگر سفر جاری رہا اور اشاعتوں کا سلسلہ کلّی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

اس ادارے نے اردو زبان و ادب کے معتبر و مستند مصنّفین کی سیکڑوں کتابیں شائع کی ہیں۔ بچوں کے لیے کم قیمت کتابوں کی اشاعت اور طلبا کے لیے ''درسی کتب'' اور'' معیاری سیریز'' کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی تیاری بھی اس ادارے کے مفید اور مقبول منصوبے رہے ہیں۔ ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ تعطل پیدا ہوگیا تھا جس کی وجہ سے فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پگھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کمیاب بلکہ نایاب ہوتی جارہی تھیں شائع ہوچکی ہیں۔ زیر نظر کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اب تمام کتابیں مکتبہ کی دلی، ممبئی اور علی گڑھ شاخوں پر دستیاب ہیں اور آپ کے مطالبہ پر بھی روانہ کی جائیں گی۔

اشاعتی پروگرام کے جمود کو توڑنے اور مکتبہ کی ناؤ کو بھنور سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ بورڈ آف ڈائرکٹرس کے چیئرمین اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر جناب نجیب جنگ (آئی اے ایس) کی خصوصی دلچسپی کا ذکر ناگزیر ہے۔ موصوف نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے فعّال ڈائرکٹر جناب حمید اللہ بھٹ کے ساتھ (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے درمیان) ایک معاہدے کے تحت کتابوں کی اشاعت کے معطّل شدہ عمل کو نئی زندگی بخشی ہے۔ اس سرگرم عملی اقدام کے لیے مکتبہ جامعہ کی جانب سے میں ان صاحبان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ امید ہے کہ یہ تعاون آئندہ بھی شاملِ حال رہے گا۔

خالد محمود

منیجنگ ڈائرکٹر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

ترتیب:

فردیات

معذرت

یہ پھٹے ٹوٹے مضامین میری ایک بُری عادت کا نتیجہ ہیں۔ میں ادبی معاملات میں چُپ نہیں رہ سکتا۔ ذاتی معاملات میں بولنا لڑنا بھڑنا مجھے بھلا نہیں لگتا جب ایسا کرتا ہوں تو بعد میں پچھتاتا ہوں۔ مگر یہ میری ذات کا معاملہ ہے۔

ایسے بھی لکھنے والے ہوئے ہیں جنھوں نے بس اپنے تجربے سے غرض رکھی اور اپنے تخلیقی درد میں مگن رہے۔ کوئی کیا کہتا ہے ان کی بلا سے۔ افسوس کہ میں ان برتر روحوں میں اپنا شمار نہیں کر سکتا۔ افسانہ میں بھی وضو کر کے ہی لکھنے بیٹھتا ہوں اور جب نیّت باندھ لیتا ہوں تو اِدھر اُدھر نہیں دیکھتا۔ مگر وقفوں میں تو دائیں بائیں نظر ڈالتا ہوں۔ بس اسی دائیں بائیں نظر ڈالنے میں بولنے کی عادت پڑ گئی ہے مگر وہ بھی تو ہوتے ہیں جو نیّت باندھنے کے بعد بول پڑتے ہیں۔ یہ تو بہت ہی قبیح حرکت ہے۔ پہلے اور بعد میں بول لینا اس سے اچھا ہے کہ عالم بیچ عمل میں بول پڑے اور اپنی ریاضت پہ پانی پھیر لے۔ کہیں اس طرح میں اپنی عادتِ بد کے لیے جواز تو پیش نہیں کر رہا۔ زیادہ بری عادت کسی چھوٹی بری عادت کے لیے جواز نہیں بن سکتی۔

چونکہ اپنی عادتِ بد کی تاریخ پیش کرنا مقصود نہیں اس لیے میں نے شروع سے اپنے مضامین کا شمار اور انتخاب ضروری نہیں سمجھا۔ ٹھہریے میں پہلے یہ اقرار کر کے اپنی پوزیشن صاف کر لوں کہ یہ کوئی باقاعدہ تنقیدی مقالات نہیں ہیں۔ باقاعدہ تنقیدی مقالہ لکھنے کا

تو میں اہل ہی نہیں۔ یہ تو بس چیزوں کے بارے میں، تحریروں کے بارے میں، ادب کے سوالات کے بارے میں، تہذیب کے معاملات کے بارے میں ایک حقیر افسانہ نگار کے ردِّ عمل ہیں۔ اچھا خیر تو میں کیا کہہ رہا تھا، یہی کہ میں نے اب تک جو غلط سلط مضامین لکھے ہیں ان سب کو شمار میں نہیں لایا ہوں۔ نہ یہ سوچ کر انتخاب کیا ہے کہ میری ادبی زندگی کے سب سال اس میں سمٹ آئیں کچھ تو تلاش کے باوجود مجھے دستیاب نہ ہوئے۔ زیادہ مضامین کو میں نے رد کر دیا، کچھ یہ سوچ کر کہ یہ تو اس وقت کی بات تھی، رات گئی بات گئی، کچھ یہ سوچ کر کہ اس ردِّ عمل میں، یا اس رائے میں تو بہت ادھ کچرا پن ہے۔ کچھ یہ سوچ کر کہ اب جو میرے ردِّ عمل ہیں ان میں اور اُن میں تفاوت بہت ہو گیا ہے۔ خیر ایسے مضامین قلمزد ہونے کے بعد بھی آپ کو یہ کتاب پڑھتے ہوئے یہ احساس ہو سکتا ہے کہ پچھلے مضمون میں اس نے کیا کہا تھا اور اب اس کا ردِ عمل کتنا مختلف ہے میں آپ کے اس ردِّ عمل پر قیاس کر کے خوفزدہ نہیں ہوں۔ مجھے تو جب اپنی ان تحریروں پر نظر دوڑاتے ہوئے اس قسم کا احساس ہوا تھا تو مجھے تو ایک اطمینان سا ہوا تھا کہ اچھا مجھ میں رائے بدلنے کی صلاحیت موجود ہے۔

بہرحال کٹ چھنٹ کر جو مضمون بچے ہیں وہ پیشِ خدمت ہیں۔

انتظار حسین

۲۵، مئی ۱۹۸۲ء

اجتماعی تہذیب اور افسانہ

ایک روز کا ذکر ہے کہ لاہور کے آسمان پر ایک دودھیا دھاری کھنچتی دکھائی دی۔ غور سے دیکھا تو بہت بلندی پر ایک گول سی چیز حرکت کرتی نظر آئی یہ لمبی دودھیا دھاری اسی کی دُم تھی شہر میں یہ خبر اُڑ گئی کہ اسپٹنک گزر رہا ہے مگر دوسرے دن اخباروں میں ایک تردیدی خبر شائع ہوئی کہ وہ گول سی چیز اسپٹنک نہیں جٹ جہاز تھا۔

یہ گول سی چیز اگر ہمارے ڈبائی میں دکھائی دیتی تو وہاں لوگ اسے مرغی کے انڈے کا نشان بتاتے اور اسے قیامت کی علامت ٹھہراتے۔ ہم جس مسجد میں نماز پڑھنے جایا کرتے تھے۔ وہاں کبھی کبھی نہ جانے کون ایک اشتہار لٹکا جاتا تھا جس میں اعلان ہوتا تھا کہ قیامت آنے والی ہے۔ پہلے آسمان پر مرغی کے انڈے کا نشان نظر آئے گا۔ پھر مرغی آدمی کی طرح باتیں کرے گی اور اس کے بعد قیامت آجائے گی۔ بس ہمارے ہاں روز یہی رہتا تھا۔ ایک دفعہ املی والی کو شکایت ہوئی کہ اس کی املی میں کتاریں نہیں لگتیں۔ پڑوس کے گھر میں نیم تھا۔ اس نے اپنی املی کا اس نیم سے بیاہ کر دیا۔ املی کو سرخ دوپٹا اڑھایا گیا۔ نیم کے سہرا باندھا گیا۔ محلہ والوں کی دعوت ہوئی۔ لیجیے صاحب بیاہ ہوگیا۔ اگلے جاڑوں میں املی میں خوب لمبی لمبی کتاریں آئیں۔

ہمارے محلے میں ایک ہی املی تھی اس لیے املی والی کے گھر کا پتا تو صاف تھا۔ مگر یہ نہ سمجھیے کہ دوسرے گھروں کی کوئی شناخت نہیں تھی۔ جس گھر میں املی یا نیم کا پیڑ نہیں تھا اس گھر میں کبوتروں کی چھتری تھی۔ جس گھر میں کبوتروں کی چھتری نہیں تھی اس گھر میں کوئی امام باڑہ

نظا ایک گھر خالی تھا جس کی کوئی نشانی نہیں تھی پھر بھی اس گھر کو سب جانتے تھے۔ اس میں جن جو رہتے تھے۔ گویا ہمارے محلّے کا ہر مکان ایک فرد تھا۔ یہ کہ گھروں کے نمبر بھی ہوتے ہیں، اس سے ہم بالکل نا آشنا تھے۔ وائٹ ہیڈ نے ایک گلہری کا احوال لکھا ہے جو اپنے بچّوں کا حساب نہیں رکھ سکتی تھی وہ انسانی ایجاد جسے گنتی کہتے ہیں ان کے نزدیک وہ مقام ہے جہاں سے تہذیب کی سرحد شروع ہوتی ہے۔ گلہریوں نے تہذیب کی اس سرحد کو عبور نہیں کیا ہے۔ تو یوں سمجھیے کہ اس بستی کے لوگوں نے تہذیب کی سرحد ابھی عبور نہیں کی تھی اس دنیا میں چیزوں کے باہمی رشتے منقطع نہیں ہوئے تھے اُن کی حدیں آپس میں گھلی ملی ہوئی تھیں۔ انھیں الگ الگ کرکے گنا نہیں جاسکتا تھا۔ یہاں تو جاندار اور بے جان کے درمیان بھی امتیازی حد قائم نہیں ہوئی تھی۔ درخت آدمی تھے اور سایے گھروں کے مکین سمجھے جاتے تھے۔ پتنگ کا کٹ جانا ایک واردات تھا اور گلہری کبھی دُم کھڑی کرکے سیٹی ایسی آوازیں چلاتی تھی تو ایک ہنگامہ پیدا ہوتا تھا۔

میں سوچتا ہوں کہ الف لیلہٰ کو جس تخیل نے جنم دیا ہے اس کی نشوونما اور تربیت کچھ ایسی ہی فضاؤں میں ہوئی ہوگی۔ آج ہم اس کے خالق یا خالقوں کے نام بھی صحیح طور پر نہیں بتا سکتے۔ بس یوں سمجھ لیجیے کہ سارے عربوں نے یا ایک پوری تہذیب نے اسے تصنیف کیا ہے جب چیزوں کے رشتے آپس میں پیوست ہوں تو افسانہ نگار بھی باقی مخلوق سے کیسے رشتہ توڑ سکتا ہے۔ جس گمزرے زمانے کا میں ذکر کرتا ہوں اس زمانے میں سماجی زندگی کے سارے مظاہر ہم رشتہ تھے۔ سماجی زندگی کے مظاہر اور فطرت کے مظاہر۔ آدمی کی درختوں سے دوستی تھی اور جانوروں سے رفاقت تھی ؎

شبہا بحالِ سگ میں یک عمر صرف کی ہے
اس کی گلی کے سگ نے کیا آدمی گری کی

یہ اسی شاعر کا شعر ہے جس نے اپنے محلّے کے کتّوں پہ دخل اندازی بیجا کا الزام لگایا تھا

اور مثنوی میں ان کے خلاف پورا مقدمہ تیار کیا تھا۔ یہ ایسے زمانے کی بات ہے جب آدمی کی برادری میں دوسری مخلوقات بھی شامل تھیں۔ گل، پھول، شجر و حجر اور چرند و پرند، ہمارے مذہب میں، تیج و تیوہاروں میں، میلوں ٹھیلوں میں، عشق کے معاملات میں اور جنگ دامن کے قصوں میں عمل دخل رکھتے تھے اور اتنی بات تو میں آپ بیتی کے طور پر بھی کہہ سکتا ہوں کہ میں نے بچپن میں کبھی رات کے وقت محلے کے کسی درخت کو یا گھر میں لگے ہوئے کسی پھول پودے کو ہاتھ نہیں لگایا۔ ہم بڑوں سے یہ سنتے چلے آئے تھے کہ درخت رات کو آرام کرتے ہیں۔ چھوؤ گے تو ان کی نیند اچٹ جائے گی اور وہ بے آرام ہوں گے اور اگرچہ چڑیوں نے کڑیوں میں گھونسلے رکھ کر انہیں قبل از وقت کھوکھلا کر دیا تھا اور چھتوں سے مٹی جھڑنے لگی تھی۔ مگر کبھی کسی چڑیا کے گھونسلے کو نہیں اجاڑا گیا۔ پودے اور درخت ان دنوں مکانوں میں آرائشی حیثیت نہیں رکھتے تھے اور چڑیوں نے گھروں میں غاصبانہ قبضہ نہیں کیا تھا۔ یہ لوگ گھرانے کے معزز افراد تھے۔

ایسے سماج میں پیدا ہونے والے افسانہ نگار کے لیے یہ ممکن تھا کہ وہ آدمی کو درخت کے روپ میں یا جانور کی جون میں دکھلائے اور بندر کو کبھی خوشخط تحریر لکھتے ہوئے اور کبھی بے ثباتی عالم پر پُر مغز تقریر کرتے ہوئے پیش کرے اور اس کے باوجود حقیقت نگار اور واقعیت پسند رہے۔ داستانوں میں انسانات، حیوانات، نباتات اور جمادات الگ الگ برادریاں نہیں ہیں بلکہ ایک برادری کے مختلف طبقے ہیں۔ جتنا پیچھے جائیے افسانے میں یہ برادری زیادہ مربوط اور گتھی ہوئی نظر آئے گی۔ اتنی مربوط اور گتھی ہوئی کہ خود افسانہ نگار دوسروں سے الگ نہیں پہچانا جاتا۔ قدیمی سماج میں افسانہ ہوتا تھا، افسانہ نگار نہیں ہوتے تھے۔ الف لیلہ میں خوبصورت ساحرائیں کس بے تکلفی سے اپنے عاشقوں پر منتر پھونک کر انھیں کبھی کتا کبھی ہرن بنا دیتی ہیں اور شہزادے جنگل میں چلتے چلتے مڑ کر دیکھتے ہیں تو پتھر بن جاتے ہیں۔ اور کوئی ہمت والی شہزادی سونے کا پانی حاصل کر کے ان پر چھڑک دیتی ہے تو وہ پتھر سے آدمی بن جاتے ہیں۔ فسانہ عجائب میں توتا درخت سے گر کر پٹخنی کھاتا ہے اور آدمی بن کر اٹھ

کھڑا ہوتا ہے۔ جانِ عالم آدمی سے بندر کے قالب میں بندر کے قالب سے توتے کے قالب میں اور توتے کے قالب سے پھر آدمی کے قالب میں منتقل ہو جاتا ہے۔

وہ دور اپنی گلہریوں، پتنگوں اور بیلوں، بن بیاہے درختوں کے ساتھ گزر گیا۔ اب ہم ستم زدگان کا جہان اتنا تنگ ہے کہ آدمی اپنی جون میں مقیّد ہے اس قید خانے سے اپنی مرضی سے باہر نکل سکتا ہے نہ کسی دوسرے کو اندر بلا سکتا ہے۔ اب ہم اعداد و شمار کی دنیا میں رہتے ہیں۔ چیزوں کی حد بندیاں ہو گئی ہیں۔ ہمارے ارد گرد تہذیب کی سرحد کھینچ گئی ہے ریڈیو اور اخبارات اس سرحد کے نگہبان ہیں۔ ان کا یہ کام ہے کہ کوئی خبر افسانہ بننے لگے تو تردیدی بیان شائع کر دیں۔

تہذیب کی سرحد کو عبور کرنے کی داستان اتنی نہیں ہے کہ میں پہلے ایک قصبہ میں رہتا تھا اب شہر میں آگیا ہوں۔ اب آپ سے کیا پردہ ریڈیو اور اخبارات ہماری اس چھوٹی سی بستی میں بھی پہنچ گئے ہیں۔ میں جب تعلیم سے فراغت پا کر ایک دفعہ گھر واپس گیا تھا تو میں نے یہ دیکھا کہ جن گلیوں میں میونسپلٹی کی لالٹین جلتی چھوڑ گیا تھا وہ بجلی کی روشنی سے منوّر تھیں۔ جن دکانوں پر کڑوے تیل کا چراغ جلتا تھا وہاں بجلی بھی تھی اور ریڈیو بھی تھا اور چھوٹی بزریا میں ایک لائبریری کھل گئی تھی۔ جس میں لاہور اور دلی کے انگریزی، اردو اور ہندی کے بہت سے اخبار آتے تھے اور پچھلے مہینے میں نے خواب میں دیکھا ہے کہ چھوٹی بزریا کی کنکروں والی گرد آلود سڑک اب کولتار والی سڑک بن گئی ہے۔ لاہور میں جہاں میں اب رہتا ہوں بسوں سے مسلّح صاف ستھری سیدھی اور چمکدار سڑکیں ہیں کہ ان پہ نہ قدم بھٹک سکتے ہیں۔ نہ تخیّل بھٹک سکتا ہے قدموں کو بھٹکنے سے بسیں اور تخیّل کو بھٹکنے سے اشتہار روکتے ہیں۔ اشتہار جو بسوں کے اندر، بسوں سے باہر دیواروں پر، دکانوں کی پیشانیوں پر، عمارتوں کی بلندیوں پر، غرض ہر موڑ پہ جا سے نظروں کا راستہ روکتے ہیں۔ میں صبح کو جب اخبار پڑھتا ہوں۔ اس میں خبروں کے درمیان اشتہار ہوتے ہیں۔ رات کو فلم دیکھنے جاتا ہوں تو فلم دیکھنے سے پہلے اشتہار پڑھتا

ہوں اور جب موقر ادبی رسالہ 'نیا دور' میرے پاس آتا ہے تو فہرست میں نظموں، غزلوں، افسانوں اور مضامین کے بعد ایک عنوان "اشتہارات" میری نظر کو گرفت کرتا ہے۔

اصل میں ہم نے تہذیب کی سرحد انھیں اشتہارات کے وسیلے سے عبور کی ہے۔ یہ بات ہماری بستی میں سب کو معلوم تھی کہ شیشم کی لکڑی کا سامان خوبصورت اور پائیدار ہوتا ہے۔ خود اپنا تجربہ بھی یہی ہے۔ آم کی لکڑی کی غلیل نہ دیرپا ہوتی تھی۔ نہ گلی ڈنڈا ڈھنگ کا بنتا تھا ہاں! ببول کی لکڑی کی غلیل بھی اچھی ہوتی تھی اور گلی بھی کمال کی بنتی تھی اور شیشم کی لکڑی کی غلیل مل جاتی تو سبحان اللہ شیشم اور ببول کے قائل ہم اشتہارات کے ذریعہ نہیں ہوئے تھے۔ اس یقین کے پیچھے پشتوں کا تجربہ کام کر رہا تھا اور چونکہ درختوں سے ہمارا براہ راست تعلق تھا اس لیے یہ پشتینی تجربہ ذاتی تجربہ بھی بن گیا تھا۔ لیکن یہ کہ کوکاکولا سب شربتوں سے بہتر شے ہے اس کے پیچھے نہ تو پشتوں کا تجربہ کام کر رہا ہے اور نہ خود ہم نے اسے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ہم نے یہ عرفان اشتہاروں سے حاصل کیا ہے۔ اشتہاروں کی طاقت یہ ہے کہ آج کوئی فرم یہ ٹھان لے کہ اسے غلیلوں کا کاروبار کرنا ہے تو وہ اسے کرکٹ کے برابر بھی مقبول بنا سکتی ہے آخر جب ایک صابون اس اعلان کی وجہ سے مقبول ہو سکتا ہے کہ ثریا اس سے منہ دھوتی ہے تو شیشم کی غلیل اس اعلان سے کیوں مقبول نہیں ہو سکتی کہ فلاں کرکٹ کے کھلاڑی نے بچپن میں اس سے ہریل مارا تھا۔

اشتہارات دل و دماغ پر یلغار کرتے ہیں اور عقل کے گرد گھیرا ڈالتے ہیں۔ وہ جدید نفسیاتی اسلحہ سے مسلّح ہوتے ہیں جن کے آگے کوئی مدافعت نہیں چلتی اور دل و دماغ کو بالاخر پسپا ہونا پڑتا ہے اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلنا تھا کہ جن چیزوں کو ہم نے پشتینی تجربے کے راستے سے اور حواس کی سفارش پر قبول کیا تھا وہ ہماری نظروں سے اُتر جائیں اور ان کی جگہ وہ چیزیں لے لیں جنھیں اشتہارات نے نفسیاتی جبر و تشدد کے ساتھ ہم پر مسلط کیا ہے۔

اشتہارات نے جو کام جبر و تشدد سے کیا ہے وہ جدید تعلیم نے پُرامن طریقہ پر انجام دیا ہے۔ یعنی جدید تعلیم کو اشتہارات کی ترقی یافتہ اور امن پسندانہ صورت جانیے۔ پشتینی تجربہ

اور حواس کی سفارش یہاں بھی کار فرما نہیں ہے۔ جہاں سے یہ تحفہ ہمارے لیئے آیا تھا۔ وہاں ایک شخص ڈی۔ ایچ۔ لارنس نامی گزرا ہے جو یہ کہتا تھا کہ جدید تعلیم محض اوپری تعلیم ہے اس کی اوقات ان جوتیوں کی سی ہے جو ہم پیر بس ڈال لیتے ہیں۔ سر پہ ہم خیالات و افکار کی ردی کی ٹوکری لیئے پھرتے ہیں اور اندر جو تاریک براعظم آباد ہے اس کی ہمیں خبر نہیں ہوتی اور وائٹ ہیڈ نے ان خیالات و افکار کو "ٹھٹھرے ہوئے خیالات کہا ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ کلچر تو فکر و خیال کی سرگرمی اور احساس سے اثر پذیری کا معاملہ ہے۔ اِدھر اُدھر کی معلومات سے اس کا کیا واسطہ۔ خالی خولی صاحب معلومات شخص اللہ تعالے کی زمین پر سب سے فضول اور بیہودہ چیز ہوتا ہے۔ کالجوں اور یونیورسٹیوں کے متعلق وہ یوں کہتے ہیں کہ "پرانے زمانے کی درسگاہوں میں فلسفیوں کا مقصود یہ ہوتا تھا کہ طلبہ کو حکمت کی دولت بخشیں۔ آج کل کے کالجوں میں ہمارا مقصود لے دے کہ کچھ مضامین کی تدریس رہ گیا ہے" میں نے ولایت کے ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور امریکہ کے وائٹ ہیڈ کے حوالوں پر قناعت مناسب سمجھی ہے اور جان کر پاکستان کے علامہ اقبال کا اس ضمن میں حوالہ نہیں دیا ہے کیا فائدہ کہ کوئی ترقی پسند نقاد ان کی رجعت پسندی کا ذکر نکال بیٹھے اور کوئی انگریزی کے پروفیسر صاحب اعلان کر ڈالیں کہ اقبال کو تو نئے علوم اور جدید تہذیب سے للہی بغض تھا۔

بات یہ ہے کہ معلومات حواس سے بے تعلق رہیں اور افکار و خیالات خون کا حصہ نہ بنیں یعنی فکر اور احساس کا سنجوگ نہ ہو سکے تو پھر یہ علم خشک علم رہتا ہے حکمت نہیں بنتا اس میں وہ تولیدی قوت پیدا نہیں ہوتی کہ خیال سے خیال پیدا ہوا ور عملی زندگی کے ہاتھ اس کے وصل سے کچھ نئے رنگ کچھ تازہ خوشبوئیں جنم لیں۔ نظیر اکبر آبادی ایسا کہاں کا عالم فاضل تھا۔ مگر گیانی اور حکیم ضرور تھا۔ اس کی علمی بے بضاعتی کا اندازہ یوں لگائیے کہ جس زمانے میں وہ جیتا تھا اس میں نہ تو فرائڈ صاحب کا ظہور ہوا تھا نہ وہ زمانہ کارل مارکس صاحب کے سرمایے سے مالامال ہوا تھا۔ یعنی محمد حسن عسکری تو محمد حسن عسکری یہ شخص تو پروفیسر ممتاز حسین

تک سے کم پڑھا لکھا تھا۔ لیکن وہ بصیرت افروز منشور جسے "آدمی نامہ" کہتے ہیں۔ ہمیں اسی شاعر نے دیا تھا۔ مگر یہ شاعر مخلوقاتِ متحدہ کا ترجمان ہے اس لیے اس منشور میں آدمی نامہ اور ہنس نامہ دونوں کو شامل سمجھیے۔

وائٹ ہیڈ ایسے بھلے مانسوں نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ آخر تعلیم اور تہذیب کو پڑھنے لکھنے ہی سے کیوں مخصوص سمجھا جائے۔ ویسے یہ پوچھنے کو میرا بھی جی چاہتا ہے کہ تہذیب یافتہ وہ کالج کا طالب ہے جو کوکا کولا کا انگریزی میں چھپا ہوا اشتہار پڑھ سکتا ہے یا وہ دہقان زادہ ہے جو بھینس کی پیٹھ پر بیٹھ کر اُسے چَراتا بھی ہے اور بانسری بھی بجاتا ہے۔ ممکن ہے اس سوال پر یہ گمان ہو کہ میں کوکا کولا کو جدید تہذیب کی چڑ بنانا چاہتا ہوں۔ یقین جانیے میرا ہرگز یہ مقصد نہیں کہ جس طرح محلے کے کسی وقیانوسی بوڑھے کو مسور کی دال یا بینگن کا نام لے کر چڑاتے ہیں اس طرح میں کوکا کولا کا نام لے کر آج کے مہذب آدمی کو چھیڑوں۔ چلیے اس سوال کو یہ شکل دیے لیتے ہیں کہ تعلیم یافتہ وہ سند یافتہ نوجوان ہے۔ جس نے جیمز جینز کی جملہ تصانیف پڑھی ہیں مگر آسمان پر کھلے ہوئے تاروں کو دیکھ کر یہ نہیں بتا سکتا کہ مشتری کون سا ستارہ ہے یا تعلیم یافتہ وہ ان پڑھ دہقان ہے جو تاروں کو دیکھ کر یہ بتا سکتا ہے کہ کتنی رات گئی ہے۔ جس زمانے میں تاروں کو دیکھ کر زمین کی سمت اور رات کا سمے معلوم کیا جاتا تھا۔ اس زمانے میں سفر شاید تعلیم کا سب سے بڑا ذریعہ تھا۔ الف لیلہ کے شہزادے اور سوداگر زادے اس حقیقت کے گواہ ہیں۔ وقتِ سفر وہ ذہنی طور پر کتنے ناپختہ ہوتے ہیں۔ مگر سفر میں نت نئے جوکھموں اور لگاتار جسمانی اور روحانی وارداتوں سے گزرنے کے بعد وہ کیا سے کیا بن جاتے ہیں۔ پھر وہ حکمت کی باتیں کرتے ہیں اور انجانی سرزمینوں کے سراغ اور کائنات کے چھپے ہوئے راز بتلاتے ہیں۔

اس زمانے میں سفر و حضر دونوں ہی تعلیمی پہلو رکھتے تھے۔ بستی میں رہ کر آدمی جو محنت مزدوری کرتا تھا اس میں بھی تعلیم کا پہلو موجود رہتا تھا۔ جب ایک کاریگر درزی کا کام کرتا تھا

اور ایک باغبان دو پودوں کو ملا کر ایک نئی قلم لگاتا تھا اور ایک کمہار گھومتے ہوئے چاک پر گیلی مٹی کو انگلیوں سے ایک شکل عطا کرتا تھا اور ایک ورق ساز چاندی اور سونے کے ورق کوٹتا تھا۔ تو اس محنت سے اس کا پیٹ بھی بھرتا تھا اور ایف آر لوئس کی زبان میں اس کی اخلاقی اور جمالیاتی تربیت بھی ہوتی تھی۔ اس کی محنت مزدوری کے ساتھ ساتھ اس کی تخلیقی سرگرمی بھی بن جاتی تھی یہ وہ زمانہ تھا جب مزدوری آرٹ تھی اور کلام ادب تھا ان دنوں بوڑھی نانیاں، دادیاں راتوں کو لمبی کہانیاں سناتی تھیں اور کہانی سننے والے اس تجربے سے گزرتے تھے جس سے آج ہم "الیڈ" اور "اوڈیسی" کو پڑھ لینے کے باوجود محروم رہتے ہیں۔ ان دنوں بڑا ادب پروفیسروں کے لیکچروں اور نقادوں کی رایوں سے ملوث ہو کر لوگوں تک نہیں پہنچتا تھا۔ وہ گرمی آواز کے ساتھ کہانی سنانے والے کی اپنی تخلیقی امنگوں کے ساتھ شامل ہو کر نشر ہوتا تھا۔ شاعری اور افسانہ اس زمانے میں کتاب نہیں گرمیِ آواز تھے۔

مگر یہ اس زمانے کی بات ہے جب چیزوں کے رشتے مربوط تھے اور زندگی خانوں میں بٹی ہوئی نہیں تھی۔ پیٹ پالنے کا مشغلہ مشقت نہیں تھا اور تفریح کے اوقات کام کاج کے اوقات سے ایسے الگ نہیں تھے۔ یوں سمجھیے کہ وہ ایک مربوط سماج تھا مشین نے اس سماج کے کل پرزے ڈھیلے کر دیے اور جدید تعلیم نے اس کے رشتوں کو اتنا تتر بتر کر دیا کہ اب ہر چیز ہر چیز سے جدا ہے اب سماج کا عمل تخلیقی کم اور میکانکی زیادہ ہے۔ یہاں سے کلچر کے زوال کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب روز مرہ کے کاموں میں تخلیقی عمل رک جائے یا مندا پڑ جائے تو اسے کلچر کے زوال کی علامت سمجھنا چاہیے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے انگلستان میں کلچر کے زوال کی ایک علامت یہ قرار دی ہے کہ وہاں کھانے کی تیاری کے ہنر سے بے توجہی برتی جانے لگی ہے۔ ہمارا خود یہی حال ہے۔ قصہ چہار درویش پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ ہمارا دسترخوان کتنا سمٹ گیا ہے اور کیسا بے رنگ ہو گیا ہے کتنے ایسے کھانے ہیں جن کے نام بس پرانی داستانوں میں باقی رہ گئے ہیں۔ بعض کھانے ہم نے کبھی بچپن میں کسی بڑے

گھر کی شادی میں، محرّم کی کسی حاضری میں یا کونڈوں کی تقریب میں کھائے تھے اور اب ان کا ذائقہ بھی بھول چکے ہیں۔ اس کی وجہ صرف اقتصادی بدحالی نہیں ہو سکتی بڑے دسترخوانوں پر اہتمام اب بھی بہت ہوتا ہے مگر کھانے کی انواع کتنی ہوتی ہیں۔ محض مرغ مسلّم تو دسترخوان کی زینت نہیں ہے۔ مرغ مسلّم کا تو بلّیوں کو بھی شوق ہوتا ہے اور شاہ جہاں سے بڑا وقت کس پر آیا ہوگا جسے قید خانے میں صرف ایک اناج کے انتخاب کی اجازت دی گئی تھی شاہ جہاں کے باورچی نے چنے کا انتخاب کیا۔ اس انتخاب کے حق میں استدلال یہ تھا۔ کہ وہ اس ایک جنس سے ساٹھ قسم کے کھانے تیار کر سکتا ہے۔ تاج محل اسی باورچی کے زمانے میں تعمیر ہوا تھا۔ اگر اجازت ہو تو یہاں میں ذرا اپنی بستی کے اس بیسن کے حلوے والے کو یاد کر لوں جو فسادات کے دنوں میں بیسن کا حلوا اس بولی کے ساتھ بیچا کرتا تھا کہ

مسلمانو نہ گھبراؤ شفاعت بر ملا ہوگی پڑھو کلمہ محمدؐ کا خرید و حلوا بیسن کا

مجھے اس حقیقت پر نہ جب شک ہوا تھا اور نہ اب شک ہے۔ مگر افسوس کہ یہ حلوے والا حلوے میں شکر زیادہ ڈالتا تھا اور بیسن میں ملاوٹ ہوتی تھی۔ اس لیے ہمیں تاج محل بالآخر چھوڑنا پڑا۔

تاج محل اسی باورچی کے زمانے میں تیار ہو سکتا تھا۔ جو ایک چنے سے ساٹھ کھانے تیار کر سکتا تھا۔ وہ دور ہمارے کلچر کا نقطۂ عروج تھا۔ اسی دور میں ہم ایک نئی زبان تخلیق کر رہے تھے۔ تخلیقی عمل ایک ہمہ گیر سرگرمی ہے۔ اس کا آغاز دکانوں اور باورچی خانوں سے ہوتا ہے اور تجربہ گاہوں اور آرٹ گیلریوں میں اس کا انجام ہوتا ہے وہ روزمرہ کی بول چال اور نشست و برخاست سے شروع ہو کر افسانہ اور شاعری میں انتہا کو پہنچتا ہے۔ اگر سماج کا عمل من حیث المجموع تخلیقی نہیں ہے تو ادب میں بھی تخلیقی سرگرمی نہیں ہو سکتی اور افسانے کا میں تصوّر ہی یوں کرتا ہوں جیسے وہ پھلواری ہے جو زمین سے اُگتی ہے۔ افسانہ بے شک الف لیلہ ہو مگر اس کی جڑیں روزمرّہ کی زندگی میں اور احساسِ عامہ میں ہوتی ہیں۔ ہماری

روزمرہ کی زندگی میں تخلیقی عمل کی رو ماند پڑ گئی ہے ایک دسترخوان پر موقوف نہیں، ہمارا لباس ہمارے کھیل، ہماری دستکاریاں، ہمارے پیشے یعنی ہماری ہر سرگرمی میں تخلیقی عمل کی رو کچھ سست پڑ گئی ہے۔ جب یہ صورت ہو تو کسی غیر کلچر کے لیے ہم پر یلغار کرنا سہل ہو جاتا ہے قوم کی تخلیقی صلاحیتیں سلامت ہوں تو دوسرے کلچر کے مظاہر اگر دخل بھی پائیں تو قومی کلچر کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ہماری تہذیبی سالمیت کے زمانے میں کرکٹ ہمارے یہاں راہ پاتی تو ہمارے کھیلوں میں ایک کھیل کا اضافہ ہو جاتا۔ لیکن یہ وہ زمانہ ہے جب چاٹ ہرے پتے سے مفارقت کر کے ڈشوں میں فرحت ہونے لگی ہے اور مٹھائی اور دونے کی جدائی ہو چکی ہے، شہروں سے کچی صراحیاں اور حس کی ٹٹیاں رخصت ہو گئیں اور ان کی جگہ تھرماس اور کولر آ گئے، وہ الاؤ بجھ گئے۔ جن کے کانپتے شعلوں سے کالی راتوں میں متوّر کہانیوں نے جنم لیا تھا۔ اب ہم ہیٹر کی دنیا میں رہتے ہیں جس سے نہ چنگاریاں نکلتی ہیں نہ دھواں اُٹھتا ہے۔ ایسے دور میں کرکٹ کا فروغ یہی رنگ لا سکتا تھا کہ رستم زماں گاماں پہلوان زمانے سے کشتی ہار کر راوی کے پار کھجوروں کے جھنڈ میں جا چھپے اور پتنگ باز شہر میں رہ کر طعنے اور تعزیریں سہیں۔ ایسے دور میں فضل محمود اور کاردار تو پیدا ہو سکتے ہیں، میرامن اور نظیر پیدا نہیں ہو سکتے یعنی ہم ایم سی سی کو تو ہرا سکتے ہیں۔ جی۔ ایچ لارنس سے ٹکر نہیں لے سکتے۔ یوں خود فریبی کا کیا ہے اکثر ہمارے شرفا عہد جاہلیت کے اس اعلان کو اب تک جزو ایمان بنائے ہوئے ہیں کہ اردو کا مختصر افسانہ مغرب کے مختصر افسانے کا ہم پلہ ہے۔

خیر میں تو یہ کہہ رہا تھا کہ تہذیبی زندگی کی سالمیت سلامت نہ رہے اور مربوط معاشرہ باقی نہ رہے تو اس کا اثر افسانے پر بھی پڑتا ہے۔ پھر افسانہ اجتماعی احساس کا حامل نہیں رہتا اور اس کی اپیل اتنی ہمہ گیر نہیں ہوتی کہ اسے قبول عام کی سند حاصل ہو جائے۔ ہماری تاریخ میں اس وصف کے افسانے نے ان زمانوں میں جنم لیا ہے جب ہمارا سماج مربوط تھا۔ جن زمانوں میں داستانوں نے جنم لیا تھا۔ ان زمانوں میں سماج اس حد تک مربوط تھا کہ آدمی

اور آدمی کے درمیان ہی نہیں آدمی اور خارجی فطرت کے درمیان بھی رشتہ استوار تھا۔ اب سے پچاس سال ادھر جب سرشار "فسانہ آزاد" لکھ رہے تھے تو اس وقت بھی اگرچہ یہ رشتے بکھرتے جا رہے تھے۔ سماج کسی حد تک مربوط تھا۔ "فسانہ آزاد" میں نواب سے لے کر گھسیارے تک اور بیگمات سے لے کر بھٹیارنوں تک مختلف سماجی حیثیت رکھنے والے کردار آتے ہیں۔ مگر سماجی حیثیتوں کے فرق کے باوجود ان کے درمیان ایک رشتہ موجود ہے۔ وہ سب ایک ماحول کے پروردہ ہیں۔ عقل پرستی کی پرچھائیاں پڑ رہی ہیں مگر ابھی ان کے معتقدات اور توہمات میں اشتراک باقی ہے۔ ان کی حماقتوں تک میں یک جہتی نظر آتی ہے یوں یہ ناول ایک اجتماعی تہذیبی زندگی کا اور اس کے راستہ سے ایک اجتماعی احساس کا ترجمان ہے۔

میرے بھی صنم خانے" تک پہنچتے پہنچتے یہ تہذیبی سالمیت اور یک جہتی ختم ہو چکی ہے۔ یہاں پورا سماج نہیں، سماج کا ایک گروہ نظر آتا ہے۔ اس گروہ کا باقی سماج سے رشتہ اس حد تک منقطع ہے کہ ناول نگار کے لیے یہ ممکن ہو گیا ہے کہ وہ اسے باقی سماج سے الگ کر کے اس خوش اسلوبی سے پیش کر دے کہ وہ اپنے طور پر تکمیل کا احساس پیدا کرے۔

جب تہذیبی سالمیت رخصت ہو چکی ہو تو اجتماعی احساس کا ترجمان بننے کے لیے افسانہ نگار کو بہت جتن کرنے پڑتے ہیں۔ اسے باطنی زندگی کی گہرائیوں میں یہ دریافت کرنا پڑتا ہے کہ وہ کون سے احساسات، آورش، تمنائیں اور موروثی شکلیں ہیں جو تہذیبی زندگی اور جذباتی چلن میں تفرقہ پڑ جانے کے باوجود مشترک ہیں اور سماج کے ایک فرد کا دوسرے فرد سے رشتہ جوڑتی ہیں۔ ان مشترکات میں ایک تو ماضی کا ورثہ ہوتا ہے۔ حاضر میں بے شک بے ربطی کی صورت پیدا ہو جائے مگر یہ ورثہ تو یادوں کی صورت میں اجتماعی حافظہ میں محفوظ رہے ہے ماضی پہ اصرار کرنے سے افسانہ نگار کا یہ مطلب نہیں ہوتا یا کم از کم نہیں ہونا چاہیے کہ گئے ہوئے دنوں کو واپس لایا جائے۔ گئے دن کہاں واپس آتے ہیں۔ جو گم ہو چکا ہے اسے پایا نہیں جا سکتا مگر اسے یاد تو رکھا جا سکتا ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس جو قدیمی زندگی پر اتنا اصرار کرتے ہیں۔ ایسے

سادے تو نہ تھے کہ اس بات کو جانتے نہ ہوں کہ گیا ہوا زمانہ واپس نہیں آسکتا۔ بات وہی ہے جو ایف۔آر۔ لوئس، نے اس سلسلے میں لکھی ہے کہ جو کچھ گم ہوگیا ہے اس پر اصرار کرنا ضروری ہے تاکہ وہ فراموش نہ ہو جائے اگر ہمیں کوئی نیا نظام بنانا ہے تو پرانے نظام کو یاد رکھنا چاہیے۔ اگر ہم نے پرانے نظام کو بھلا دیا تو پھر ہمیں یہ بھی پتہ نہیں چلے گا کہ کس قسم کی باتوں کے لیے جد و جہد کرنی چاہیے اور ایک دن نوبت یہ آئے گی کہ، ہم جد و جہد سے بھی تھک جائیں گے۔ اور مشینوں کے سامنے ہتھیار ڈال دیں گے۔ مطلب یہ ہے کہ سرِ انگشتِ حنائی کا تصوّر بھی اچھا ہے کہ یوں دل میں لہو کی بوند بھی نظر آتی ہے اور دماغ میں حسن کا تصور بھی قائم رہتا ہے۔

مگر اس طریقے سے افسانہ نگار اجتماعی احساس کو پا بھی لے تو بھی اس کا افسانہ اجتماعی اپیل کا حامل تو نہیں بن سکتا۔ قطعی ممکن ہے کہ اس نہج پر چل کر ایک ناول اجتماعی احساس کا ترجمان بن جائے۔ مگر الف لیلہ یا کم از کم فسانہ آزاد، کی ایسی مقبولیت بھی حاصل نہ کر سکے۔ بات یہ ہے کہ ایسی مقبولیت کے لیے سماج میں اس عمل کا جاری رہنا بھی تو ضروری ہے جسے اخلاقی اور جمالیاتی تربیت کہا گیا ہے ہمارے یہاں یہ عمل رک چکا ہے۔ اس کے رک جانے کا نتیجہ ہے کہ چیزوں کو پرکھنے، اچھے اور برے میں تمیز کرنے اور خوبصورتی اور بدصورتی میں فرق کرنے کے ہمارے اپنے معیار نہیں رہے ہیں یا یہ کہ اپنے معیاروں پر اعتبار نہیں رہا ہے اب جسے آزاد بندے نہ بنا کہہ دیتے ہیں اسے ہم زیبا کہتے ہیں۔ مثلاً اگر مغربی ممالک کی عورتیں زلفیں ترشواتی ہیں تو ہمارے یہاں کی خواتین بھی اپنی لمبی زلفیں ترشوا کر اپنے حساب اپنی سج دھج بڑھائیں گی اس صورت میں آج کا شاعر اس قسم کا شعر کہہ کہ ؎

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
جس کے بازو پر تری زلفیں پریشاں ہوگئیں

قبولِ عام کی سند حاصل نہیں کر سکتا۔ نسائی حسن کے جس تصوّر پر اس شعر کی بنیاد ہے اس پر اب ہمارے پورے سماج کو اعتبار نہیں رہا ہے اور اس کی جگہ نسائی حسن کا جو تصور در آمد

ہوا ہے اس پر ابھی پوری طرح اعتبار نہیں ہوا ہے۔ وہ ابھی فیشن کی منزل میں ہے، دل ودماغ میں رسا بسا نہیں ہے۔ ترشی ہوئی زلف کا سلسلہ اجتماعی تخیل میں ابھی اتنا دراز نہیں ہوا ہے کہ اس کے گرد تشبیہوں، تلمیحوں، استعاروں اور کہانیوں کا تانا بانا بن گیا ہو۔ اس کا تذکرہ معانی کا پیچ در پیچ سلسلہ پیدا نہیں کر سکتا اور باطنی زندگی کے گوشوں کو نہیں چھو سکتا۔ جب بدیشی طور طریقے اور سوچنے اور محسوس کرنے کے بدیشی سانچے فیشن کے طور پہ راہ پاتے ہیں تو پیچ در پیچ اور تہہ در تہہ اظہار کے وہ طریقے بھی بے اثر ہو جاتے ہیں جن کی بنیاد قومی تہذیب کے پیدا کیے ہوئے طور طریقوں اور سوچنے اور محسوس کرنے کے سانچوں پہ ہوتی ہے اور جن کے وسیلے سے افسانہ نگار اور شاعر اپنے سماج کی باطنی زندگی تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ پھر استعارہ گم ہو جاتا ہے اور رسالہ در معرفتِ استعارہ رہ جاتا ہے۔ فیشن ایبل شاعر اور افسانہ نگار اپنی آواز میں عام اپیل کرنے کے لیے اس طرزِ اظہار سے رجوع کرتے ہیں جنھیں اشتہاروں کی روایت نے جنم دیا ہے۔ لفظوں کو بس اس حد تک استعمال میں لایا جاتا ہے جس حد تک وہ اوپری زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ وہ جذباتی زندگی کی سطح کو فوری طور پہ تھوڑی دیر کے لیے ضرور چھیڑتے ہیں مگر ان میں اتنی توانائی نہیں ہوتی کہ وہ باطن میں ایک گونج پیدا کریں اور تہہ میں دبے ہوئے خوابوں، تشبیہوں، یادوں اور موروثی شکلوں کے پیچدار سلسلہ میں جنبش پیدا کریں۔

زبان کے ساتھ یہ سلوک زبان کا تو ستیاناس کرتا ہی ہے مگر ساتھ میں جذباتی زندگی کو بھی کند کر دیتا ہے۔ زبان میں پیچیدہ روحانی واردات کو اظہار کرنے کی صلاحیت باقی نہیں رہتی۔ ادھر جذباتی زندگی کی تربیت اور تہذیب کا سلسلہ رک جاتا ہے۔ بس فالتو جذبات کی شورا شوری رہتی ہے پس جب کوئی افسانہ نگار یا شاعر سنجیدگی سے افسانہ یا شعر لکھنا چاہتا ہے تو اسے زبان ہی سے نہیں مروجہ ادبی مذاق اور فہم سے بھی کشتی لڑنی پڑتی ہے۔

زبان کے ساتھ یہ سلوک چیزوں کو ایک خاص انداز سے دیکھنے پر مجبور کرتا ہے اس قسم کے اندازِ نظر نے اردو کو اسلامی تاریخی ناول اور رومانی افسانہ عطا کیا ہے۔ جب تاریخ کو اس

اندازِ نظر سے دیکھا گیا تو اسلامی تاریخی ناول لکھا گیا جب ہمعصر زندگی کے لیے اسے برتا گیا تو رومانی حقیقت نگاری نے جنم لیا اور اشتہار کی ایک تکنیک یہ ہے کہ مروّجہ انداز نظر اور معقول طرزِ فکر کی نفی کرو۔ اور کوئی ایسا فقرہ لکھو کہ راہ گیر چلتا چلتا رک جائے اور پوسٹر کو پڑھ کر چونک پڑے۔ افسانے کی ایک طرز اس طرح بھی پیدا ہوئی۔

چلیے میں اس افسانے کو اشتہاری فکشن نہیں کہتا، مہذب خاتون کی ترشی ہوئی زلفیں کہے لیتا ہوں۔ نئے فکشن کو پرانے فکشن پر یہی تو فوقیت ہے کہ اس میں نئی تکنیکیں برتی گئی ہیں۔ میر امن کرکٹ کھیلنا جانتے تھے نہ افسانے کی نئی تکنیکوں سے آشنا تھے اور طلسم ہوشربا تو سچ مچ معشوق کی زلف دراز ہے جو شبِ ہجر سے بھی زیادہ طویل ہے اگرچہ محمد حسن عسکری نے اسے بھی فرنچ کٹ بنانے کی کوشش کی ہے یہ افسانہ نگار افسانے کی نئی تکنیکوں سے آشنا نہیں تھے۔ ہاں اپنے سماج کے طور طریقوں سے، محبّت و نفرت کی رسموں سے، توہّمات و معتقدات سے، مذہب سے یعنی پوری ظاہری اور باطنی زندگی سے آشنا تھے اور اس آشنائی کے بل پر داستانیں لکھتے تھے۔ رہی نئی تکنیکوں کی بات تو اپنے یہاں کی نئی تکنیکیں وہ ہیں جو مغربی افسانے میں پیش یا افتادہ ہو چکی ہیں۔ منٹو صاحب کی تکنیک اگر مختصر افسانے کی نئی تکنیک ہے تو مختصر افسانے کی پرانی تکنیک کون سی ہے۔ بات یہ ہے کہ مغربی افسانے کی تکنیک کی لام الف کو ہم تکنیک کی انتہا سمجھ رہے ہیں۔ مگر میں یہ کہتا ہوں کہ اگر میں نے یولیسس کی تکنیک کو بھی جان لیا ہے تو وہ میرے کس کام کی۔ جب تک میں اسے اپنی قوم کی تہذیبی زندگی سے ہم آہنگ نہیں کرتا ہوں اور اس کے ذریعہ اس قوم کے باطن سے، اس کی روح سے رسائی حاصل نہیں کرتا ہوں۔ جوائس نے ناول لکھا تھا، نٹ کا تماشا تو نہیں دکھایا تھا۔ افسانے کا ربط اجتماعی تہذیب اور اس کے سرچشموں سے ٹوٹ جائے تو وہ اپنی نئی تکنیکوں کے ساتھ نٹ کا تماشا ہوتا ہے یا پھر اشتہار ہوتا ہے۔

تو آج جو افسانہ نگار سچ مچ افسانہ لکھنا چاہتا ہے اسے یہ حقیقت سمجھنے کے ساتھ ساتھ

کہ افسانے کی جڑیں اجتماعی تہذیب میں ہوتی ہیں یہ حقیقت بھی سمجھی ہوگی کہ تہذیبی سالمیت سلامت نہ رہے تو سچّے افسانے کو قبولِ عام کی سند حاصل نہیں ہوتی۔ اخبار کہتے ہیں کہ جاپان کے چند سپاہی جو دوسری جنگِ عظیم کے وقت سے جنگلوں میں چھپے ہوئے ہیں اور سمجھ رہے ہیں کہ جنگ جاری ہے اور وہ محاذ پر ہیں۔ جب دو تہذیبیں برسرِ پیکار ہوتی ہیں تو ہاری ہوئی تہذیب کے افسانہ نگاروں کی حیثیت بھی جاپان کے ان سپاہیوں کی سی ہو جاتی ہے۔ حاضر سے ان کا رشتہ کٹ جاتا ہے وہ ماضی میں جیتے ہیں مجھے ان سپاہیوں کی ادا پسند ہے مگر میں اس میں ایک اصلاح ضرور چاہوں گا۔ وہ یہ کہ آدمی ماضی میں جیے، مگر حاضر میں رہ کر یعنی میں جاپان کے سپاہیوں کے رویّے کو ڈی۔ ایچ۔ لارنس یا علامہ اقبال کے رویّے میں تبدیلی کرنا چاہتا ہوں۔ اگر وضاحت کی خاطر میں اس بات کو ذاتی مسئلہ بنا کر پیش کروں تو یوں کہوں گا کہ جناب والا میں افسانہ نگار کہاں سے آیا، میں تو سن ستّاون کے ہارے ہوئے لشکر کا سپاہی ہوں۔ مگر یہ کہ میں نیپال کے جنگل میں جا کر روپوش نہیں ہوا ہوں۔ افسانہ نگار بن کر شہر میں رہتا ہوں۔ مجھے معلوم ہے کہ سن ستّاون کی لڑائی ختم ہو گئی اس لیے میں دھواں گاڑی سے نہیں لڑتا۔ ہاں اس ہنگامہ میں جو سواریاں گم ہو گئی ہیں ان کا کھوج لگاتا پھرتا ہوں۔ یعنی میں افسانہ کیا لکھتا ہوں۔ کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں اور آتشِ رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں۔ لیکن آتشِ رفتہ کے سراغ کا سلسلہ شروع ہو جائے تو بات سن ستاون تک محدود تو نہیں رہ سکتی۔ پہنچنے والا میدانِ کربلا تک بھی پہنچ سکتا ہے اور اس سے پیچھے جنگِ بدر تک بھی جا سکتا ہے کہ یہ ہماری تاریخ کی اوّلیں آگ ہے۔ اسی آگ سے تو ہمارے سارے الاؤ گرم ہوئے ہیں۔ ماضی سے اسی قسم کا ربط افسانہ نگار کو جاپان کے روپوش سپاہی سے اور اسلامی تاریخی ناول لکھنے والے سے ممیز کرتا ہے۔ جاپان کے روپوش سپاہی کو جنگ کے ختم ہونے کی خبر نہیں ہے اس لیے وہ ایک زمانے میں مقیّد ہو کر رہ گیا ہے۔ نہ وہ حاضر کی طرف قدم بڑھا سکتا ہے نہ ماضی میں پیچھے کی طرف سفر کر سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو جنگ کے ختم کی خبر ہوتی ہے اس لیے ماضی سے اس کا ربط کسی ایک دور سے نہیں ہوتی

تاریخ سے رابطہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور اس رابطہ کا منشایہ ہوتا ہے کہ نئے احساس میں
پشتوں کا تجربہ اور زمانوں کا شعور بھی شامل ہو۔ یعنی اگر پاکستان کا افسانہ نگار سن ستاون ،
معرکۂ کربلا اور جنگِ بدر سے اپنا رشتہ جوڑے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اس قوم کا جو نیا احساس
تعمیر ہو رہا ہے اس میں وہ ایک ہزار سالہ ہند اسلامی تہذیبی تجربہ کو اور پونے چودہ سو سالہ تاریخی شعور
کو بھی شامل کرنے کے لیے کوشاں ہے اور یہ رشتہ وہ ہے جہاں ماضی حال اور مستقبل ایک مربوط
برادری ہوتے ہیں یوں بھی حال کوئی بیر بہوٹی قسم کی شے تو ہے نہیں جسے چٹکی سے پکڑ کر ہتھیلی پہ رکھ
لیا جائے وہ تو آگے پیچھے ماضی اور مستقبل کا جلوس لے کر ظاہر ہوتا ہے۔

۱۹۵۹ء

نیا ادب اور پرانی کہانیاں

علی گڑھ میں کیلے کا ایک باغ تھا۔ طوائفوں کی رسم تھی کہ ہر شبِ عاشور کو اس باغ میں کیلے کا پتا توڑنے جاتی تھیں۔ ایک برس شہر میں فساد ہو گیا۔ باغ کے ہندو مالک نے لٹھ بند جاٹ بٹھا دیے کہ شبِ عاشور کو وہاں کوئی قدم نہ رکھے۔ اس پر وہ رسم جو طوائفوں کے لیے مخصوص تھی شہر بھر کے مسلمانوں کا مسئلہ بن گئی۔ تاہم طوائفوں نے طے کیا کہ مردوں کا کوئی گروہ ان کے ساتھ نہیں جائے گا کہ یہ رسم کے خلاف بات ہو گی تو وہ اپنے دستور کے مطابق گئیں اور کیلے کا پتا توڑ کر صحیح و سلامت واپس آ گئیں۔ ہماری دادی اماں کہا کرتی تھیں کہ اصل میں اس جلوس کے ساتھ سبز پوش سوار تھے جنھیں دیکھ کر لٹھ بند جاٹ دہل گئے اور باغ کا در کھول دیا۔ اور خواجہ حسن نظامی کہتے ہیں کہ سن ستاون میں دلّی والوں نے حضرت خواجہ نظام الدین اولیا کے مزار کے قریب دو سبز پوش سواروں کو گزرتے دیکھا تھا۔ اس طور کے سوار مسلمانوں کو سب سے پہلے بدر میں نظر آئے تھے۔ تب سے یہ روحانی واردات ہماری ذات کا حصّہ ہے اور ان سبز پوش سواروں پہ ایسا اعتبار قائم ہوا کہ جب جب بپتا پڑی یہ سبز پوش سوار ضرور دکھائی دیے۔ سبز پوش سوار نہ ہوتے تو سیاہ نقاب ڈالے تلوار باندھے کوئی سوار آتا اور مشکل کشائی کرتا۔ نقاب پوش سوار نہ آتا تو خواب میں کوئی سفید عمامہ باندھے نورانی صورت آتی اور گرہ کشائی کرتی۔ مگر سن ستاون میں دلّی والوں کو سبز پوش سوار نظر آئے اور انھیں قیامت سے نہ بچا سکے۔ ہم نے اس نازک وقت میں ذاتی شجاعت سے لے کر اجتماعی عقائد تک اپنی ایک ایک شے کو جس پہ ہمیں ایمان تھا۔

آزما کر دیکھ لیا۔ ہماری کوئی شے ہمیں نہ بچا سکی۔ اس سے ہمارا اپنی ذات سے اعتبار اٹھ گیا اور سبز پوش سواروں میں ایمان صرف علی گڑھ کی عورتوں کو رہ گیا۔ علی گڑھ والے سر سیّد ان کے قائل نہیں رہے تھے۔

سر سید احمد خاں کے وقت سے تقسیم تک دیومالائی طرزِ احساس فرسودہ خیالی کی علامت بنا رہا۔ سر سید تحریک، نیاز فتحپوری گروپ، ۱۹۳۰ء کی ادبی تحریک، سب نے اپنے اپنے وقت میں اسے معیوب اور قابلِ تنسیخ جانا اور ۱۹۳۶ء کی تحریک کے ماتحت تو ماضی کے حوالے سے سوچنا بھی قدامت پسندی کی دلیل بن گیا تھا۔ ان کے لیے حاضر پوری حقیقت تھا۔ ان فکری تحریکوں کے ماتحت ہم نے اپنے آپ کو بہت بدلا اور اپنی دانست میں اوہام پرستی اور قدامت پسندی سے بڑی حد تک پیچھا چھڑا لیا تھا۔ بھول چوک میں کوئی میراجی پیدا ہو گیا تو اسے مستثنیات کے خانے میں ڈال دیا۔

لیکن فسادات کے زمانے میں وہ سبز پوش سوار جانے کس کھوہ سے پھر نکل آئے اور بستی بستی گھرے ہوئے لوگوں کو سوار، خواب اور معجزے دکھائی دینے لگے[1] معلوم ہوا کہ انیسویں صدی کے یورپ کے عقلی نظریے اور علی گڑھ یونیورسٹی کی تعلیم سب ظاہری ٹیپ ٹاپ تھی۔ ہمارا لباس ہماری گفتگو، ہمارے ادب آداب ضرور بدلے تھے۔ ہمارے خیالات اور نظریات بھی بہت بدل گئے تھے مگر ہمارا بنیادی طرزِ احساس جوں کا توں تھا۔ اس رستاخیز میں نقل وطن کرنے والے مہاجر کہلائے۔ جن شہروں میں وہ پہنچے وہاں کے لوگوں نے اپنے آپ کو انصار سمجھا۔ قدیم تاریخی اصطلاحوں کا یہ بے ساختہ استعمال اپنے ایک فعل کو ایک مخصوص معنی پہنانے کا عمل تھا۔ ہم گویا اپنے اس وقت کے عمل

---

[1] ۱۹۶۵ء کی جنگ میں سبز پوشوں نے پھر ظہور کیا اور پھر بستی بستی لوگوں کو سوار، خواب اور معجزے دکھائی دیے۔

سے پیوند کر کے دیکھ رہے تھے۔

ہجرت کرنے والے اسپیشل گاڑیوں میں لد پھند کر پاکستان پہنچے۔ مگر انھوں نے اپنی ریل گاڑیوں کے متوازی بیلیوں اور رتھوں میں لدے ہوئے قافلے بھی چلتے دیکھے ہوں گے۔ مشرقی پنجاب کے دور دراز علاقوں سے آنے والے ان دیہاتیوں میں ایسے گروہ بھی تھے جو ابھی قبائلی عہد کی فضا میں جی رہے تھے ان میں وہ میو قبیلے بھی تھے جو اپنے علاقے میں جاٹوں سے اس وضع سے لڑے تھے کہ صبح کو نقّارۂ جنگ پہ چوب پڑی اور فریقین بلّم اور بھالے لے کر نکل آئے۔ شام کو التوائے جنگ کا نقّارہ بجا اور لڑنے والے اپنے اپنے گھروں کو لوٹ گئے۔ ان لوگوں نے ابھی دستی بم بنانے نہیں سیکھے تھے اور نہ چھپ کر چھرے بازی کی واردا تیں کرتے تھے اور نہ اس علاقے میں برہنہ عورتوں کا کوئی جلوس نکلا۔ ہمیں اس ہنگام میں پہلی بار پتہ چلا کہ ہمارے معاشرہ میں انگریزی تعلیم سے آراستہ طبقوں کے پہلو بہ پہلو ابھی وہ قبیلے بھی موجود ہیں۔ جن کی قدیم اخلاقیات میں بال برابر فرق نہیں آیا ہے اور جو محبّت اور نفرت کے برملا اظہار کے قائل ہیں۔

پس اس رستاخیز میں چھپی ہوئی چیزیں سامنے اور دبی ہوئی صورتیں سطح پر آگئیں۔ یوں معلوم ہوا کہ اگلی پچھلی کئی صدیاں بیک وقت ہمارے وقت میں سانس لے رہی ہیں۔ اس ادراک کے طفیل احساسات کے قدیم سانچے اور اظہار کی پرانی صورتیں جنھیں ہم متروک سمجھ بیٹھے تھے پھر سے بامعنی اور کارآمد نظر آنے لگیں۔ نئی نظم یکایک ایسے فیل ہوئی جیسے پنجاب میں گاڑیوں کا سلسلہ فیل ہوا تھا۔ اس وقت سے اب تک نئی نظم کی حیثیت اسپیشل ٹرین کی سی چلی آتی ہے۔ دور کے بدلنے کے ساتھ ذریعۂ اظہار اکثر بدل جایا کرتا ہے فسادات کے دنوں میں ہماری بستی کی چڑیوں نے یکایک صبح کو چہکنا بند کر دیا تھا۔ کہتے ہیں کہ کوئی آفت آنے والی ہو تو چڑیاں پہلے سے سونگھ لیتی ہیں اور ان شاخوں سے ہجرت کر جاتی ہیں۔ غالبؔ کا وجدان چڑیوں سے کم تیز نہیں تھا۔ غالبؔ کا دور سن ستّاون کی آفت کے ساتھ ختم ہوا۔ مگر

اس نے غزل کہنی کئی برس پہلے سے چھوڑ رکھی تھی۔ پھر اس نے یاروں کو اردو میں خط لکھنے کا شغل پکڑا۔ سن ستاون میں یہی شغل اس کے لیے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بن گیا۔ اس طور غالب اپنے زمانے کے بعد بھی تھوڑی مدت زندہ رہا۔ حالی اور آزاد نے انگریزی شاعری کی جتنی معلومات ان تک پہنچی تھی اس سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے غزل کو ترک کیا۔ اور نظم کو اختیار کیا۔ یوں اکبر الٰہ آبادی بہت قدامت پسند بنتے تھے مگر انھیں یہ پتا چل گیا تھا کہ اونٹ پہاڑ کے نیچے آ گیا ہے اور ملک میں ریل گاڑی جاری ہو گئی ہے اس لیئے ذریعہ اظہار انھوں نے بھی نئی قسم کی نظم ہی کو بنایا اور ڈپٹی نذیر احمد نے داستان کی روایت سے کنارہ کر کے ناول لکھنے پہ کمر باندھی۔ سنتالیس میں سواری کا سلسلہ پھر درہم برہم ہو گیا۔ ریل گاڑیاں بند ہو گئیں اور دیہاتی ہی نہیں بہت سے تعلیم یافتہ شہری بھی مشرقی پنجاب کی طرف سے بیلیوں اور رتھوں میں سوار ہو کر اور کھوکھرا پار سے اونٹوں پر لد کر پاکستان پہنچے اور لکھنے والے قدیم اصناف سخن میں طبع آزمائی کرنے لگے۔ پہلے لکھنے والوں نے تو صرف پٹڑی بدلی تھی۔ مگر تقسیم کے آس پاس پیدا ہونے والوں نے آغاز ہی غزل سے کیا اور غزل کا معاملہ یہ تھا کہ اس ہنگام میں جب نئی نظم والے نئے سماجی تقاضوں اور نئی سائنسی حقیقتوں کا غل مچا رہے تھے۔ بچارے فراق گورکھپوری، میر و مصحفی کی باتیں کر رہے تھے اور غزل کو فانی اور اصغر کے چنگل سے نکال کر نئے رستے پہ ڈالنے کی کوشش کر رہے تھے۔ تقسیم کے بعد نئی شاعری کی ذمہ داری ابھی غزل کے سر پڑی۔

تقسیم کے آس پاس پیدا ہونے والوں کی پہلی کھیپ سے ناصر کاظمی، جمیل الدین عالی، شہرت بخاری اور سلیم احمد برآمد ہوئے۔ انھوں نے آغاز غزل سے کیا۔ ابنِ انشا کے بات ذرا دیر میں سمجھ میں آئی۔ پہلے انھیں نے الف لیلہ کے زور پہ نظم ہی میں قدیم و جدید کو ملانے کی کوشش کی مگر پھر ہار کر غزل پہ آ رہے اور ابنِ انشا سے انشا جی بن گئے پھر غزل کے سوا بھی اظہار کے قدیم سانچے آزمائے جانے لگے۔ جمیل الدین عالی غزل کی دنیا سے نکل کر دوہے تک گئے۔

: پچھلوں میں سے مختار صدیقی اپنے ہمعصر قیوم نظر کو نئی ہیئتوں کے تجربوں میں مصروف چھوڑ کر سی حرفی کی طرف نکل گئے۔ انجم رومانی نے نظم آزاد کو یکسر ترک کر کے اس وضع سے غزل کہنی شروع کی گویا یہی ان کا اسلوب بیان تھا۔ ن۔ م۔ راشد کہ جنھوں نے غزل اور حالی کی ایک سانس میں مخالفت کی تھی، نظم آزاد کا عربی و عجمی قصص و حکایات سے جوڑا ملایا۔ یوں انھوں نے اپنے دوسرے مجموعہ میں غزلوں کا ضمیمہ شامل کرتے ہیں بھی مضائقہ نہیں جانا۔

سرحد کے ادھر کی نگارشات اس وقت میرے پیش نظر نہیں ہیں۔ ویسے وہاں کے نئے لکھنے والے مسائل کو سمجھنے کی زیادہ سنجیدگی سے کوشش کر رہے ہیں۔ اسی لیے بنگلور کے پرچہ 'سوغات' میں نئی نسل کا حوالہ آتا ہے تو اس کے کچھ معنی بھی نظر آتے ہیں۔ یوں وہاں کی تحریروں اور یہاں کی تحریروں کا ایک ہی طرح سے تجزیہ کرنا شاید درست نہ ہو مگر قدیم اصناف سخن نے ادھر بھی نئے لکھنے والوں کو اپنی طرف کھینچا ہے۔

قدیم اصناف کے رواج پانے کے ساتھ وہ اسالیب بیان بھی جو ماضی ہو گئے تھے۔ پھر سے بامعنی نظر آنے لگے بعض اسالیب بیان تو پرانی اصناف کے حوالے سے آئے۔ مثنوی، شہر آشوب اور ساقی نامہ ایسی اصناف کو برتا گیا تو ان کے ساتھ اس اسلوب بیان کو بھی جو ان سے متعلق چلا آتا ہے استعمال کیا گیا ؎

بعدِ تسبیح و حمدِ ربِ جلیل لب کشا یوں ہے خاکسار خلیل

اور حبیب عزیز احمد نے امیر تیمور کے زمانے کو افسانے کا موضوع بنایا تو تزک کے پرانے اسالیب بیان کو کام میں لانا بھی لازم آیا۔ قرۃ العین حیدر کے لیے مشکل یہ تھی کہ اردو نثر میں بیان کا کوئی ایسا اسلوب جو قدیم آریائی عہد کی فضا سے ہم آہنگ ہو ڈھلی ڈھلائی شکل میں موجود نہیں تھا۔ انھوں نے اس قسم کا اسلوبِ بیان وضع کرنے کی کوشش کی مگر خود انھیں اس پر اعتبار نہیں آیا۔ شاید اسی لیے وہ فٹ نوٹ میں سنسکرت اور ہندی لفظوں کے معنی دینا بھی ضروری سمجھتی ہیں۔ غزل اگرچہ پرانی صنفِ سخن ہے لیکن چونکہ اس کی روایت مثنوی بلاشتان

کی طرح درمیان میں منقطع نہیں ہوئی تھی۔ اس لیے وقت کے ساتھ اس کے زبان و بیان کا رنگ بھی بدلتا چلا گیا۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ بعد میں آنے والے شاعروں نے اس کی زبان کو دھو مانجھ کر جدید بنا دیا تھا۔ مگر غزل میں نئے قدم رکھنے والے اس دھلی منجھی زبان سے مطمئن نہیں ہوئے ناصر کاظمی، ابنِ انشا اور شہرت بخاری نے ناسخ سے حسرت موہانی تک سب بزرگوں کی تعلیمات کو فراموش کر دیا اور متروک لفظ اور عاق کیے ہوئے لہجے بلا تکلف برتنے لگے۔ بات یہ ہے کہ ان نئے لکھنے والوں نے پرانے تاریخی زمانوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ پرانی اصناف کو ذریعۂ اظہار چنا ہے یا پرانے اسالیبِ بیان کو برتا ہے تو شوقیہ ایسا نہیں کیا ہے۔ ان کے لیے تو یہ گمشدہ ماضی سے رسائی حاصل کرنے کے ذریعے ہیں۔ شاید متروک لفظوں، لہجوں اور ترکیبوں کے استعمال کا بھی یہی مطلب ہے۔ ہر متروک لفظ ایک گمشدہ شہر ہے اور ہر متروک اسلوبِ بیان ایک چھوڑا ہوا علاقہ۔ لفظ جب ڈوبتا ہے تو اپنے ساتھ کسی احساس یا کسی تصور کو لے کر ڈوبتا ہے اور جب کوئی اسلوبِ بیان تقریر اور تحریر کے محاذ پر پٹ جاتا ہے۔ تو وہ تصویروں، اشاروں کنایوں، تلازموں اور کیفیتوں کے ایک لشکر کے ساتھ پسپا ہوتا ہے کہتے ہیں کہ موجودہ براعظموں کے منجملہ پہلے ایک اور براعظم تھا جو سمندر میں غرق ہو گیا۔ اردو کی پرانی داستانوں اور پرانی شاعری میں جو رنگا رنگ اسالیبِ بیان اور ان گنت الفاظ نظر آتے ہیں وہ پتا دیتے ہیں کہ اردو زبان بھی ایک پورا براعظم غرق کیے بیٹھی ہے۔ یہ گمشدہ زبان اب اس کا لاشعور ہے۔ اس کی بازیافت احساسات کے گمشدہ سانچوں کی بازیافت ہو گی اور اگر احساسات کے گمشدہ سانچوں کو ہم پا سکے تو گویا اپنی ذات کے کھوئے ہوئے حصوں کو ہم نے ڈھونڈ لیا۔

تو گویا یہ نئے لکھنے والے کھوئی ہوئی روح کو ڈھونڈتے ہیں۔ قدیم اصنافِ سخن، متروک الفاظ گمشدہ لہجے، رو کیے ہوئے اسالیبِ بیان۔ یہ سارا کھڑاک اس لیے پھیلایا گیا ہے کہ کوئی شے گم ہو گئی ہے اور اسے ڈھونڈا جا رہا ہے۔ کچھ کھو جانے اور اس کی وجہ سے غریب ہو جانے اور ادھورا رہ جانے کا احساس شاید آج کی غزل کا بنیادی احساس ہے۔ اس احساس نے

غزل میں تو بالعموم عشق کے استعاروں میں اظہار کیا ہے مگر نظم اور افسانے میں عشق کے سوا بھی استعارے استعمال ہوئے ہیں اور یا نت تاریخ اور دیو مالا تک گئی ہے۔ سن ستاون، الجزائر قدیم ہند کے قصص و روایات، گویا ان نشانات سے اپنے آپ کو پانے کی، مختلف زمانوں اور زمینوں میں اپنے رشتے تلاش کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اشفاق احمد کے رپورتاژ، عرشِ معلّیٰ، میں لاہور اور قرطبہ دو شہر رفتہ رفتہ ایک شہر بن جاتے ہیں۔ قرۃ العین حید قدیم آریائی عہد تک جاتی ہیں اور بکھری ہوئی کڑیاں ملانے کی کوشش کرتی ہیں۔ عزیز احمد نے امیر تیمور کے عہد کو کہانیوں کا موضوع بنایا اور وسطی ایشیا کی طرف نکل گئے۔ ممتاز شیریں نے مختلف دیو مالاؤں کو جوڑ کر اپنا ناولٹ 'میگھ ملہار' لکھا اور نظم میں ماد ھو اپنی زمین سے ٹوٹا ہوا رشتہ جوڑنے پر زور دیتے ہیں۔ تاریخ کے حوالے سے زمین سے پرے رشتے تلاش کرنے کی مثال سعید محمود کی نظم 'الجزائری دوست کے نام' ہے۔ جو اس احساس پر ختم ہوتی ہے ع

جلتے ہیں تیرے پاؤں تو جلتے ہیں میرے ہاتھ

رشتوں کی تلاش ایک درد بھرا عمل ہے۔ مگر ہمارے زمانے میں شاید وہ زیادہ ہی پیچیدہ اور درد بھرا ہو گیا ہے۔ مولانا حالی اور ان کے بعد علامہ اقبال نے مسلمانوں کی تاریخ کو پورا حوالہ جانا اور اس بنیاد پر ماضی سے رشتہ قائم کیا۔ ان کے بعد میرا جی آئے۔ جنھوں نے یہ کہہ کر جان چھڑائی کہ میں تو آریائی ہوں اور ہندو دیو مالا میں اپنی جڑیں تلاش کیں۔ اس عہد کے لکھنے والے پر یہ کھلا کہ خون مکمل حقیقت نہیں ہے اور مذہبی عقیدہ غالب حقیقت سہی مگر پوری حقیقت وہ بھی نہیں تھا۔ بہت سے رشتے آپس میں گھل مل کر ذات کی تشکیل کرتے ہیں یہ آگاہی آج کے لکھنے والے کے احساسِ ماضی کو مولانا حالی اور علامہ اقبال کے احساسِ ماضی سے اور دوسری طرف میرا جی کے احساسِ ماضی سے الگ کرتی ہے اور اسے مخصوص طور پر اس عہد کا احساسِ ماضی بناتی ہے۔ اصل میں ہماری ذات کئی دیو مالاؤں کا سنگم ہے قصص و روایات کے مختلف سلسلے یہاں آ کر ملتے ہیں۔ کچھ سلسلے علاقوں اور نسل کے حوالے سے، کچھ سلسلے مذہبی عقائد

کے راستے سے، اور کچھ سلسلے ان مذہبی عقائد کے دیس دیس سفر کے واسطے سے۔ اپنا بچپن کے دنوں میں یہ وطیرہ رہا کہ رام لیلا کے دنوں میں رام لیلا۔ ایام محرم میں ماتم مرثیہ۔ باقی دن یوں گزرتے کہ گھر بیٹھے تو قصص الانبیا پڑھی۔ باہر نکلے تو پڑوس میں ایک عطار صاحب تھے جو شاہنامہ کا منظوم اردو ترجمہ سنایا کرتے تھے وہ سُنا۔ یوں بیک وقت میں نے چاروں کھونٹ اپنے دشمن پیدا کر لیے فرعون، یزید، راون اور افراسیاب اور ہم حضرت علیؑ کو دنیا کا سب سے بڑا پہلوان سمجھتے تھے اور اس کے بعد رستم کو۔ اور اب جب میں بڑا ہوا ہوں اور مال روڈ کے کتب فروشوں کے پاس امپورٹ لائسنس اور یاروں کے پاس یونانی دیومالا پہ زنگا رنگ کتابیں ہیں تو میں دل ہی دل میں جھینپتا ہوں کہ ایکلیز کا اپن کو پتا ہی نہیں تھا۔ اس پر بھی اتنا ڈھیٹ ہوں کہ اس بودی ایڑی والے پہلوان کو رستم کا مد مقابل نہیں سمجھتا اور اس کے صبا رفتار گھوڑے اس رتھ کے سامنے گرد نظر آتے ہیں۔ جس کے رتھ بان کرشن جی تھے اگر یہ معاملہ مجھ تک محدود ہوتا تو سمجھ لیتا کہ یہ اپنی تربیت کا گھپلا ہے۔ لیکن پوری برادری کا یہی حال ہے۔ جس نے محرم نہ کیا اس نے قصص الانبیا پڑھی ہے اور جو قصص الانبیا پڑھنے یا سننے سے رہ گیا تو اس کے ساتھ یہ واردات گزری کہ اس کے باپ دادا نے یہ قصّے پڑھ اور سُن رکھے تھے اور اب یہ مختلف تصورات حیات پر مبنی قصّے اور واقعات ہمارے دل و دماغ میں آپس میں اس طرح شیر و شکر ہوئے کہ نسلی اثر بھی ان کے نیچے دب کر رہ گیا۔ ن۔ م راشد حرفِ مطلب ادا کرنے کے لیے عجمی قصّوں کو برتتے ہیں۔ مرزا جمیل الدین عالی خالص ہندی صنف دوہے میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ سیدہ قرۃ العین حیدر قدیم ہند کا سفر کرتی ہیں اور مجھ ایسا ناخلف آریائی بات بے بات کربلا کی بات کرتا ہے۔ ہم لوگ پلے بڑھے ایسی سرزمین پر جہاں صدیوں سے آریاؤں نے ڈیرے ڈالے تھے اور اپنی دیومالا پھیلا رکھی تھی۔ ہمارے خیالات و عقائد کا سرچشمہ صحرائے عرب میں ہے ہم اگر حیوان ہوتے تو نسلی اور جغرافیائی حقیقت پوری حقیقت ہوتی۔ مگر آدمی کا قصّہ یہ ہے کہ اس کی زندگی میں دل و دماغ نے زیادہ جگہ گھیر لی ہے اس لیے نسلی اور جغرافیائی اثرات اور بسا اوقات خیالات و عقائد سے

پیدا ہونے والے اثرات غلبہ پالیتے ہیں۔ یوں وہ اثرات بھی بالکل زائل نہیں ہوجاتے۔
اور ہمارے خیالات وعقائد کسی فلسفے کی کتاب کی صورت میں تو ہمارے پاس پہنچے نہیں
تھے۔ وہ زیادہ تر مقدس نبیوں کے قصّوں اور تشبیہوں اور استعاروں کی صورت میں ہم تک پہنچے
تھے پھر آخر انھیں قبول کرنے والوں کے بھی محسوس کرنے اور قبول کرنے کے کچھ اسلوب تھے۔
اس لیے اس نظامِ تصورات کو قبول کرنے میں جہاں یاروں نے اپنے آپ کو بدلا وہاں تھوڑا
سا اپنا رنگ بھی اس میں شامل کردیا۔ اس صورت حال نے وہ برہمی پیدا کی ہے کہ کبھی ہم ہندو
تہذیب کو کوستے ہیں کبھی عجمیت کی گالی تراشتے ہیں اور کبھی دور بیٹھے بیٹھے مصریوں کو دیکھ کر کڑھتے
ہیں کہ وہ اہرام مصر کو بھی اپنی تاریخ کا حصہ سمجھتے ہیں اور اسی کے ساتھ موہنجوداڑو میں کھدائی بھی
جاری ہے۔ بات یہ ہے کہ گھروں میں پلنے والے بچے نیک اُٹھتے ہیں۔ لیکن جن کا گھر سے پاؤں
نکل جاتا ہے وہ دوسرے محلّوں کے لڑکوں سے کچھ اچھی بری گالیاں اور کچھ نئے کھیل سیکھ آتے
ہیں جو قومیں ایک زمین میں سمٹ کر رہیں یا نکلیں تو اس طرح کہ نہ خود نسل کے قلعہ سے نکلیں نہ
مذہب کو قلعہ سے باہر جانے دیا ان کے سوچنے اور محسوس کرنے کے طریقوں میں ایچ پیچ پیدا
نہیں ہوتے اور ان کی تہذیب بھی یکرنگ رہتی ہے۔ مگر عربوں نے نہ اپنی نسل کو سمیٹ کر رکھا
نہ مذہب کو گھر سنگوا کر رکھا۔ یہ تو وہ لوگ ہیں جو ہنڈیا کا گرم مسالا لینے کے لیے ہند چین تک
جاتے تھے اور جس قوم کی ہنڈیا خالص نہ ہو اس کی تہذیب کیسے خالص رہ سکتی ہے۔ گھر لکھائیں
اور گلگوں سے پرہیز۔ کھانے بارہ مسالے دار ہوں، پرچم ملکوں پر لہرائیں مگر تہذیب خالص
رہے، یہ کیونکر ممکن ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمانوں کا دسترخوان جتنا رنگارنگ ہوا اتنی ہی رنگارنگ
ان کی تہذیب بن گئی اور اسلام کی لطافت، عجمیت، ہندیت غرض قسم قسم کی کثافتوں کے ساتھ
مل کر جلوہ دکھانے لگی۔

تو ہمارے لیے مشکل ہمارے بزرگوں کے چھڑپن اور آوارہ مزاجی نے پیدا کی ہے ہندو
قوم کتنے آرام میں ہے کہ اس کی تاریخ، جغرافیہ، نسل، مذہب، وطن سب ایک رشتے کی صورت رکھتے

ہیں۔ ہماری ذات کے رشتے پیچ در پیچ اور تہ در تہ ہیں۔ اس زمانے کے لکھنے والے کا مسئلہ اس اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت دریافت کرنے اور شعور میں لانے کا مسئلہ ہے۔ یہاں سے اس غریب کی خرابی کا آغاز ہوتا ہے۔ اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت تخلیقی سطح پر دریافت کرنے اور قبول کرنے کا عمل رویّے کی تبدیلی چاہتا ہے۔ یعنی یہ کہ سن ستّاون کی شکست کے بعد اپنی ذات سے اعتبار اُٹھ جانے کے باعث، اپنی روحانی واردات میں اپنے احساسات میں شک پیدا ہو جانے کے سبب ہمارے یہاں مختلف اوقات میں جو ذہنی رویّے پیدا ہوئے ان کو ترک کیے بغیر یہ عمل ممکن نہیں، اسی لیے آگ کا دریا، میں بعض رشتوں کی دریافت سانپ کے منہ میں چھچھوندر کی مثال بن جاتی ہے۔ بہر حال قرۃ العین حیدر نے دریافت کی، ہمت تو باندھی اور کئی مختلف رشتوں کو پشتم پشتم شعور کے دائرے میں لے آئیں۔ اکثر لکھنے والوں کا تو یہ حال ہوا کہ کسی ایک رشتے سے ایسا جذباتی لگاؤ پیدا کیا کہ باقی رشتوں کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں۔ غزل کہنے والوں کو جو ایک آسانی تھی اسی نے ان کے لیے ایک مشکل پیدا کی۔ آسانی یوں کہ غزل ہمارے یہاں صدیوں سے شعور ذات کا ذریعہ چلی آتی ہے وہ ہماری ذات کے رنگوں اور رشتوں سے خوب آشنا ہے۔ اسی لیے تو وہ ہمارے عہد میں نمایندہ ذریعہ اظہار بنی۔ لیکن صدیوں تک شعورِ ذات بنے رہنے سے اس کے ہاں احساسات کے کچھ اسلوب معیّن ہو گئے ہیں یا یوں سمجھیے کہ اس میں کچھ نشیب بن گئے ہیں ذرا بے احتیاطی برتیے تو پانی انھیں نشیبوں میں مرتا ہے۔ اس زمانے کے شاعروں کو ان نشیبوں کا احساس تو شدت سے ہے مگر انھوں نے ان سے بچنے کے عجب عجب ڈھنگ نکالے ہیں۔ سلیم احمد نے تغزل سے باغی اس غزل کی روایت سے رشتہ جوڑا جسے جرم بغاوت میں کچل دیا گیا تھا۔ اس زور پر انھوں نے نئی غزل بھی کہی مگر طبیعت کا امروہہ پن نہیں جاتا۔ ہر پھر کر زبان کی شاعری پر آجاتے ہیں۔ شہرت بخاری کی جان کے ساتھ امروہہ پن رقیق القلبی کی صورت میں لگا ہے اس نشیب سے وہ بار بار نکلتے ہیں، مگر بار بار پاؤں رپٹتا ہے اور شہرت بخاری اور قرۃ العین حیدر کو جو دبستگی رقیق القلبی سے

ہے۔ وہی شغف ناصر کاظمی کو افسردگی سے ہے۔ اس شہر میں کیفیت ہیں انھیں وہ لذّت ملی ہے۔ کہ وہ اس سے باہر نہیں نکلنا چاہتے۔ ابن انشا وقتاً فوقتاً اپنے آپ کو انشا جی کہہ کر ہی سمجھ لیتے ہیں کہ انھوں نے شوق کے سارے مرحلے طے کر لیے۔ جمیل الدین عالی تے خدانخواستہ دوہے نہ لکھے ہوتے تو سیدھے سادھے دلّی والے غزل گو ہوتے ۔ احمد مشتاق ان لوگوں کے بعد میں آتے ہیں وہ ایک طرف احساسات و جذبات کے معیّن اسالیب اور روایتی اندازِ بیان سے بچنے کی فکر میں غلطاں رہتے ہیں۔ دوسری طرف وہ اپنے سے زیادہ عمر والے بعض ہمعصروں کے سایے سے بھاگنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش میں کبھی کبھی وہ اتنا انوکھا امیج بناتے ہیں کہ وہ دُھندلا جاتا ہے ویسے جب ان کی بنائی ہوئی تصویر روشن ہو تو اس کی صورت یہ ہوتی ہے:

خالی کمروں میں پھر رہا ہوں   بجھ جاتی ہیں بار بار شمعیں

تصویر سازی کی یہ صورت اس صورت سے احساس کے اعتبار سے مختلف ہے جس میں ماضی کو ایک محسوس شکل میں گرفت کیا گیا ہے۔ مثلاً ؎

پھر کئی لوگ نظر سے گزرے   پھر کوئی شہرِ طرب یاد آیا

(ناصر کاظمی)

یا سایۂ خیال بھی اب سر سے اٹھ گیا   یا وہ چھتیں تھیں جن میں تھے ہیرے جڑے ہوئے

(انجم رومانی)

اس صورت میں تو ماضی یادوں کی صورت حافظہ میں محفوظ ہے جس سے رنگا رنگ تصویریں بنتی ہیں۔ مگر اوّل الذکر صورت میں ماضی بالکل گم ہے بس ایک خالی پن کا احساس ہے۔

تو یہ لکھنے والے اپنی اپنی جگہ ادھورے سہی۔

البتہ یہ سب مل جل کر اس عہد کے طرزِ احساس کو ضرور پیش کرتے ہیں۔ اور اس طرزِ احساس کی بنیاد اس تصویر پر ہے کہ آدمی حاضر میں جیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی

میں پھیلی ہوئی ہیں اور ماضی تاریخ، نسل، دیومالا اور مذہب ایسے مختلف علاقوں میں بکھرا ہوا ہوتا ہے۔ اسی لیئے ان لکھنے والوں کے یہاں ماضی اور حال ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ افسانے میں ایک زمانے کے بیان میں کئی کئی زمانے لپٹے چلے آتے ہیں اور شاعر اس انداز میں سوچتے ہیں کہ

ہر قدم شوق بھی ہے منزل کا   ہر نفس یادِ رفتگاں بھی ہے

(ناصر کاظمی)

گویا یہ لوگ ان معنوں میں نئے نہیں ہیں کہ انھوں نے نئے سماجی تقاضے پورے کیے ہیں یا نئی سائنسی ایجادات کو اپنے ادب میں سمویا ہے۔ ویسے اگر اس بات پر نئے پن کا انحصار ہوتا تو ایچ جی ویلز صاحب بیسویں صدی کے نمائندہ ناول نگار ہوتے اور ٹامس مان جس نے پرانے عہد نامے کے چند قصوں کی مدد سے ناولوں کا سلسلہ لکھ ڈالا۔ دقیانوسی ناول نگار قرار پاتا اور ہمارے یہاں اس زمانے میں جب مختلف شاعر ریل گاڑی اور ہوائی جہاز پر نظمیں لکھ کر جدید بننے کے جتن کر رہے تھے۔ ہمارے علامہ اقبال تو شلجیا میں بتلا تھے۔ اور مسجدِ قرطبہ، لکھ رہے تھے۔ اس زمانے اور اس زمانے کے جدیدوں میں ایک ہی فرق ہے کہ ریل گاڑی اور ہوائی جہاز ان کے لیے دید تھے ان کے لیئے اسٹیٹک تشنید سے ہے اور تیسری جنگ کا خطرہ اخبار کی خبر۔ اور جہاں تک علامہ اقبال کا معاملہ ہے تو ان سے آج کے لکھنے والوں کا رشتہ ضرور ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ان کے لیے ماضی ایک واضح اور معیّن رشتہ تھا۔ یہ رشتہ ان کے دائرہ ادراک میں آگیا تھا اور اس کی صداقت پر ان کا ایمان تھا اس لیے وہ یقین کے ساتھ کہہ سکتے تھے کہ ع

ہیں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ

آج کے لکھنے والوں کے لیے ماضی کوئی واضح اور معیّن رشتہ نہیں رہا ہے۔ بلکہ رشتوں کا ایک گچھا ہے جس کے مختلف سرے ان کے ہاتھ میں آ آکر پھسل جاتے ہیں اور ان رشتوں کی صداقت پر بھی انھیں ایسا یقین نہیں ہے۔ ایسی صورت میں وہ زیادہ سے زیادہ

اداس ہو کر اتنا ہی کہہ سکتے ہیں ؎

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ ‌ ‌ ‌ ‌ اور کچھ دن پھرو اداس اداس

(ناصر کاظمی)

رفتگاں کا سراغ ہمارے لئے کیسے کا پتا لانے کا معاملہ ہے۔ ہم اپنے باغ سے دور ہو گئے ہیں۔ ماضی سے رشتہ استوار ہو تو ماضی کو یاد کرنا رسمی معاملہ ہے۔ رشتہ ٹوٹ جائے تو ماضی عہد کا مسئلہ بن جاتا ہے۔

۱۹۶۰ء

افسانے میں نیا طرزِ احساس

" صاحب آج کل افسانہ نہیں لکھا جا رہا۔" ایک صاحب جماہی لیتے ہوئے سوال کرتے ہیں۔

" اور غزل لکھی جا رہی ہے؟" دوسرے صاحب کے لہجے میں ہلکی سی تلخی آتی ہے۔ پھر ایک افسردگی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے " اب تو فراق صاحب بھی بوڑھے ہو گئے۔"

" اصل میں ہمارے ادیب کو تو نوکری چوس لیتی ہے"

" سب ہی چوستے ہیں، نوکری بھی ناشر بھی رسالے کے اڈیٹر بھی۔"

" پاکستان میں ادب کیا پیدا ہو۔ یہاں نہ ادب کی قدر ہے نہ ادیب کی عزت"

مرض اور مرض کی یہ تشخیص سُن کر مجھے کچھ ایسا لگتا ہے جیسے کسی اناڑی نے سانپ کی دم پہ لاٹھی مار دی۔ کہیں سانپ دُم پر لاٹھی کھا کر بھی مرا ہے اس کے بعد تو وہ چٹیلا ہو جاتا ہے اور کاٹنے کو دوڑتا ہے کسی مسئلے کو سمجھنے کے لیے غلط راستہ اختیار کرنا یا ضمنی سوالات اُٹھانا مسئلہ کو دُم سے پکڑنا ہے۔ لیکن صحیح سوالات اُٹھانے کی صورت تو اسی وقت پیدا ہوتی ہے کہ ہم مسئلہ سے آنکھیں چار کریں۔ ادب میں جمود کی بات کرنا مسئلہ سے آنکھیں چار کرنا نہیں لکھنے والوں کے لیے وہ اپنے آپ کو دیکھنے اور کریدنے سے آنکھ چرانا ہے اور پڑھنے والوں کے لیے موجودہ شعر اور افسانے نہ پڑھنے کا بہانہ۔

جو دانشور حضرات مغرب کے اسمائے معرفہ سے متعارف ہیں اور اردو ادب کے جمود پر

ایمان بالغیب رکھتے ہیں ان کے سلسلے میں تو مجھ پر صرف اس مخفی سی اطلاع کا فرض عائد ہوتا ہے کہ اردو میں مصنفوں پر کتاب لکھنے کا رواج ایسا نہیں، انھیں جاننے کے لیئے خود انہی کی تحریروں کو جیسے تیسے پڑھنا پڑتا ہے۔ اصل میں مجھے یہاں غرض ادب کے اس عام قاری سے ہے جو سچ مچ ادب کو پڑھتا ہے۔ ویسے میری عقل اس کے ادب پڑھنے پر بھی حیران ہے جانے کس طرح وہ گراں قیمتوں والے دھوندل کاٹ رسالے خرید بھی لیتا ہے اور پڑھ بھی ڈالتا ہے بول اسے بھی بڑی شدت سے احساس ہے کہ ہمارے ادب کو کچھ ہو گیا ہے لیکن چونکہ خود اسے بھی کچھ ہو گیا ہے اس لیے وہ صحیح سوالات نہیں اُٹھا سکتا بلکہ اسی عامیانہ اصطلاح 'ادبی جمود' کے ذریعہ اپنے ردِ عمل کا اظہار کرتا ہے شاید جس نقّاد نے یہ شگوفہ چھوڑا تھا اس نے بھی سیدھے سے انداز میں اپنے ردِّ عمل کا اظہار ہی کیا تھا۔

سارتر نے اس بات پر بہت زور دے رکھا ہے کہ ادب قاری اور ادیب مل کر تخلیق کرتے ہیں۔ میر نے ایک روایت کے مطابق میر درد کو آدھا شاعر کہا تھا۔ کیا مضائقہ ہے کہ میر کے اس وضع کیے ہوئے لقب کا سارتر کے نقطۂ نظر سے جوڑ ملا دیا جائے اور یوں کہہ دیا جائے کہ ادیب سے قاری بچھڑ جائے تو وہ آدھا ادیب رہ جاتا ہے۔ یہ کچھ اس قسم کا حادثہ ہے جیسے بیوی میاں کو چھوڑ جائے ہم اس وقت ایسی منزل سے گزر رہے ہیں۔ جہاں ادیب اور قاری کی طلاق ہو چکی ہے۔ گویا اگر خود میر صاحب بھی آج پیدا ہوتے تو وہ آدھے شاعر ہوتے۔ چیخوف نے ایک کوچوان کی کہانی لکھی ہے جس کا بیٹا مر گیا ہے وہ اپنی سواریوں سے اس واقعہ کا تذکرہ کر کے اپنا جی ہلکا کرنا چاہتا ہے لیکن سواریوں کے قصے ہی اور ہیں۔ اس لیے ہر مرتبہ اس کی بات زبان پر آتے آتے کٹ جاتی ہے۔ آخر وہ جب تھک ہار کر گھر واپس ہوتا ہے۔ تو گھوڑا کھولتے ہوئے اس سے اپنا دکھ بیان کرتا ہے۔ آج کا لکھنے والا بھی چیخوف کا کوچوان ہے اس کا بھی بیٹا مر گیا ہے اس کا دُکھ سننے والا کوئی نہیں ہے۔ ادھر قاری گزرے ہوئے دور کو یاد کرتا ہے جب افسانہ اور شعر اس کے دُکھ کا بیان ہوتے تھے اور دکھ کی دوا بھی تجویز کیا کرتے

تھے یہ وہ دور تھا جب دوسری بڑی جنگ ابھی ابھی چھڑی تھی نوجوان بی۔اے میں گڈ سیکنڈ ڈویژن لینے کے بعد مقابلہ کے امتحان میں بیٹھتے اور ناکام رہتے۔چند دن بے روزگار رہتے پھر کسی جنگی دفتر میں کلرک بن جاتے۔یہ تعلیم یافتہ محروم نوجوان اس زمانے کے ادب کا ہیرو بھی تھا اور قاری بھی۔کرشن چندر اس کے حال پر خود بھی روتے تھے اور اسے بھی رلاتے تھے۔

رہا لڑکیوں کا معاملہ تو اب وہ الف لیلہ تکیہ کے نیچے چھپا کر رکھنے اور لحاف کی لوٹ میں لے کر پڑھنے سے تنگ آ چکی تھیں۔آخر صبر کی بھی حد ہوتی ہے یہ کیا کہ کسی گھر میں شرر کا ناول دیکھا گیا اور محلہ میں ہنڈیا پکنے لگی "اے ہے چودھویں صدی آگئی۔ہم نے جوان بیٹیوں کے گھر میں کبھی کا ہے کو ناول دیکھے تھے" مجھے یاد ہے کہ جب باہر سے کوئی مہمان ہمارے گھر آیا کرتا تو چادر منڈھا اکا ڈیوڑھی سے آن لگ کر کھڑا ہوتا تھا کہ پہیا نالی میں اڑ جاتا تھا پھر ہمارے گھر کے بڑے چادریں لے کر نکلتے تھے اور اکے کے دونوں طرف تان کر کھڑے ہو جاتے تھے۔ اور ہم گلی کے نکڑ پر کھڑے ہو کر آنے والے مردوں کو ٹوکتے تھے کہ اُدھر ہی رہیے سواریاں اُتر رہی ہیں اور اس چادر تنے اکے میں سے ٹوپی والے برقعوں میں لپٹی لپٹائی چند بوڑھیاں اور کوئی کوئی جوان بیٹی اترتی اور آن کی آن میں گھر میں داخل ہو جاتی۔ابھی عظیم بیگ چغتائی اس مرقع پر ہنس ہی رہے تھے کہ اس گھرانے کی ایک جوان بیٹی کے دیدے کا پانی ڈھل گیا اور اس نے کھلے ڈلے انداز میں دیواروں کے پیچھے چھپی ہوئی لڑکیوں کی کہانیاں لکھنی شروع کر دیں یہ کہانیاں نوجوان طبقہ میں بہت مقبول ہوئیں کیونکہ اس وقت نوجوان بہت نافرمان بن رہے تھے۔ہر بڑے کی نافرمانی کی جا رہی تھی، باپ کی، بادشاہ کی، اللہ میاں کی یار لوگ سیاسی تحریکوں میں شامل ہو کر سول نافرمانی کے منصوبے بناتے تھے۔اپنی مرضی سے شادی کی ہمہمی باندھتے تھے اور خدا کے وجود سے انکار کرتے تھے۔ہمارا ایک ہمجولی میٹرک کر کے اچھا بھلا ملی گڑھ گیا تھا مگر ابھی فرسٹ ایر ہی میں تھا کہ محرم میں اس نے ہمارے ساتھ ماتمیوں کی صف میں کھڑے ہونے سے انکار کر دیا۔دوسرے دن محلے میں تھڑی تھڑی ہو رہی

بھی کہ "ننھی خالہ کا پوت کالج میں جا کے شہرہ ہو گیا" اور ن۔م۔ راشد ایسے بے کہتے ہوئے کہ مولانا حالی اور علامہ اقبال کی برابری کرنے لگے۔ ہمارے محلہ کا ایک لڑکا بیلا چٹنس پر عاشق ہوا اور باپ سے چھپ کر ہیرو بننے کی غرض سے بمبئی بھاگ گیا۔ جانے اس کا کیا انجام ہوا۔ بہرحال سعادت حسن منٹو کا انجام ہم سب کو معلوم ہے۔ وہ بھی بہت باغیانہ موڈ میں امرتسر سے بمبئی گئے تھے۔ اس کے بعد وہ باغی افسانہ نگار بنے اور انہیں آخر وقت تک یہ فکر رہی کہ کوئی ایسی طاقت تو نہیں رہ گئی جس سے انہوں نے بغاوت نہ کی ہو۔

دیکھتے دیکھتے کیسی دنیا بدل ہے کہ کرشن چندر کا رقیق القلب ہیرو عصمت کی پردہ دار ہیروئن اور منٹو کا باغی۔ تینوں ہمارے معاشرے سے غائب ہیں۔ ہم نے بچپن میں اپنے رشتے کے ایک بھائی جان کو دیکھا تھا جنھیں صبح ناشتے میں کچا انڈا کھاتے اور سٹیٹسمین، پڑھتے دیکھ کر، ہم بہت مرعوب ہوا کرتے تھے ہمیں معلوم تھا کہ وہ آئی۔سی۔ایس میں بیٹھے تھے اور فیل ہو گئے تھے۔ اس زمانے میں آئی۔سی۔ایس وہ امتحان تھا کہ اس میں فیل ہونے والوں کا بھی برادری کی تاریخ میں نام رہ جاتا تھا اور کبھی کوئی بھولا بھٹکا کامیاب ہو گیا تو وہ دیو مالائی کردار بن گیا اور اس کے بارے میں لوک کہانیاں مشہور ہو گئیں۔ اب نوجوان بی اے پاس کرنے کے بعد سی۔ایس۔پی میں بیٹھتے ہیں اور اکثر کامیاب ہو جاتے ہیں۔ کامیاب نوجوانوں کا یہ طبقہ کسی کرشن چندر کے آنسوؤں کا محتاج نہیں ہے بلکہ وہ کرشن چندر کی سرپرستی کر سکتا ہے۔ آج کے لڑکے لڑکیوں کے طور اطوار عصمت کے زمانے کے لڑکے لڑکیوں کے طور اطوار سے بہت مختلف ہیں۔ بات یہ ہے کہ اب سہانی بیٹیوں کو زور سے ہنسنے پر ٹوکا بھی تو نہیں جاتا اور اگر بیٹا اپنی مرضی سے شادی کا ارادہ کرے تو گھر میں طوفان نہیں اٹھتا۔ ۱۹۴۷ء کی سپیشل گاڑیوں میں جو نقابیں اٹھ گئیں سو اٹھ گئیں اور الاٹ شدہ مکانوں میں رہنے والی مہاجر زادیاں برادری سے ڈرتیں تو اس وقت جب برادری باقی رہی ہوتی۔ پس ان الاٹ شدہ مکانوں میں زینوں اور پچھتوں کو بھی ایسی رومانی اہمیت باقی نہیں رہی۔ ہجرت کے بعد تو عصمت کی ہیروئن ایسی

بدلی ہے کہ اس کی صورت شکل بھی پہچان میں آنی مشکل ہے اور ساتھ میں طبیعت اتنی بدل گئی ہے کہ اگر وہ بال ترشواتی ہے تو اس کا مقصود زلفِ دراز کی روایت سے بغاوت نہیں بلکہ صرف آدرے ہیبرن کی پیروی پیشِ نظر ہوتی ہے۔ زلفِ دراز کی روایت اس کی خبر میں نہیں ہے۔ یعنی اگر وہ قرۃ العین حیدر کی ہیروئن بھی بن جائے تو ان کی قاری نہیں بنے گی اپنی حسرتوں اور تمناؤں کا مرقع تو وہ ہالی وڈ کی فلموں میں دیکھ لیتی ہے۔ رہا کہانی پڑھنے کا شوق تو وہ تو اسلامی تاریخی ناول سے بھی پورا ہو سکتا ہے۔ کیا ضرور ہے کہ حاجرہ مسرور کا افسانہ ہی پڑھا جائے۔

تو ہمارا معاشرہ اب اتنا بدل چکا ہے کہ کل تک جو کردار اس کی نمائندگی کرتے تھے وہ غائب ہو گئے ہیں۔ پسِ منظر میں چلے گئے ہیں۔ اب کچھ نئے کردار ہیں جو اس کے مزاج کی نمائندگی کرتے ہیں مگر یہ کہ یہ کردار ہمارے ادب کے قاری نہیں ہیں۔ وہ چیخوف کے کوچوان کی سواریاں ہیں جو دنیا کے جھگڑوں میں پھنسی ہوئی ہیں، اور جنھیں یہ خبر نہیں ہے کہ کوچوان کا بیٹا مر گیا ہے۔

اس سے میں اگر یہ نتیجہ نکالوں کہ لکھنے والوں کو اس نئے معاشرہ سے موضوعات اور کردار چننے چاہییں اور گزرے ہوتے معاشرہ کے تصوّر سے مستغنی ہو جانا چاہیے تو شاید میں بھی سانپ کی دم پر لاٹھی مارنے کی حرکت کروں گا۔ ایسے افسانے تو بہت لکھے گئے ہیں جن کے موضوعات آج کے زمانے سے ماخوذ ہیں اور جن کے کردار نئے معاشرہ کے فرد ہیں (اور غزلوں میں نئے حالات کے بارے میں کبھی ڈھکے چھپے کبھی ظاہر بظاہر اشارے مل جاتے ہیں) مگر کیا ہم انھیں نیا ادب کہہ سکتے ہیں (اگر وہ سچ مچ نیا ادب ہوتا تو قاری کا ردِّ عمل خواہ کچھ بھی ہوتا بہر حال وہ ادبی جمود کا حرف زبان پہ نہ لاتا)، افسانے کا معاملہ تو یہ ہے کہ کرشن، عصمت، منٹو یہ تین بنے بنائے خانے ہیں۔ تقسیم کے بعد افسانوں میں سے کم و بیش ہر افسانہ آسانی سے کسی ایک خانے میں ڈالا جا سکتا ہے گویا یہ افسانے اُوپر اُوپر سے نئے ہیں اندر سے پرانے ہیں۔ ان کے موضوعات نئے ہو سکتے ہیں۔ کردار آج کے زمانے کے ہو سکتے ہیں مگر تہہ میں طرزِ احساس تو وہی پچھلے زمانے کا کام کر رہا ہے۔

یعنی یہ کہ میں معاشرتی تبدیلی کا نقشہ کھینچے جا رہا ہوں اور اس روحانی آشوب کا ذکر سرے سے گول کیے دے رہا ہوں جس نے آدمی کے اس تصور پر ضرب لگائی ہے۔ جس پر پچھلے دور کے افسانے کی عمارت کھڑی کی گئی تھی۔ آدمی کا جو تصور اس افسانے میں پیش کیا گیا تھا وہ تو بڑا رومانی قسم کا تھا لیکن جب فسادات ہوئے تو یہ کھلا کہ آدمی ویسا تو نہیں ہے۔ جیسا کرشن چندر صاحب بتلاتے تھے اور برِ عظیم میں بسنے والی انسانی برادری کے رشتے اس طرح کے نہیں تھے جس طرح کے ترقی پسند افسانہ نگار پیش کرتے رہے تھے۔ یہ اذیت ناک انکشاف ہمارے لیے ایک چیلنج تھا اگر ہم اس چیلنج کو قبول کر لیتے تو وہ واقعہ ظہور پذیر ہوتا جسے طرزِ احساس کی تبدیلی کہتے ہیں اور افسانے میں کچھ اس نوع کا انقلاب آ سکتا تھا جو بیسویں صدی کے ساتھ مغرب کے افسانے میں آیا اور اگر ایسا ہو جاتا تو شاید ہم اس اخلاقی بحران سے بچ جاتے جس سے چند ہی سال بعد ہمارے ملک کو دوچار ہونا پڑا اور جس نے اسمگلنگ اور جرائم پیشگی ایسے عارضوں کو جنم دیا مگر ایسا نہیں ہو سکا۔ جنھوں نے آدمی کو ایک رومان بنا کر پیش کیا تھا وہ اس واقعہ سے بوکھلا گئے اور مرثیہ خوانی شروع کر دی۔ فسادات کا ادب اس معصوم و مظلوم رومانی انسان کا مرثیہ ہے جو ہمارے ادب پر کئی سال تک حکمرانی کرنے کے بعد فسادات میں قتل ہو گیا مگر کبھی کبھی یوں ہوتا ہے کہ آدمی مر جاتا ہے اور اعزا میونسپلٹی والوں کو اس کی اطلاع نہیں بھیجتے۔ اس لیے میونسپلٹی کے رجسٹر میں اس کا نام زندوں کی فہرست میں چلتا رہتا ہے۔ سو کرشن چندر صاحب اور ان کے ہمعصر افسانہ نگاروں اور شاعروں نے رومانی آدمی کی وفات پر پردہ ڈال دیا اور یہ مشہور کر دیا کہ اصل میں جاگیرداروں اور فرقہ پرستوں نے عارضی طور پر آدمی کو بہکا کر باولا بنا دیا تھا ورنہ وہ تو شریف زادہ ہے تو آدمی ہمارے افسانے میں اب تک کھرا شریف زادہ ہے اور انسانی تعلقات کے تانے بانے کو اب تک تقسیم سے پہلے کے وضع کردہ پیمانوں سے ناپا جا رہا ہے اب ہم اپنے شعر اور افسانے کے لیے موضوع اور اشخاص آج کے معاشرہ سے چنیں تو کیا اور پچھلے معاشرہ سے چنیں تو کیا طرزِ احساس تو بدلا نہیں ہے اس لیے شعر اور افسانہ

وہیں رہیں گے۔ جہاں ۱۹۴۷ء سے پہلے تھے اور جن قارئین کے لیے ہم یہ شعر اور افسانے لکھتے ہیں ان کا عالم یہ ہے کہ وہ ہر صورت ایک تجربہ سے دو چار ہوئے ہیں اس لیے آدمی کا وہ تصور جو انھیں پچھلے دور کی شاعری اور افسانے میں رچا ہوا تھا مسمار ہو چکا ہے مگر چونکہ ادب میں اس تجربہ کو روحانی واردات بننے نہیں دیا گیا بلکہ اس پہ پردہ ڈال دیا گیا اس لیے آدمی کی فطرت کے متعلق آگاہی حاصل ہونے کی بجائے ایک انتشار پیدا ہو گیا۔ اب وہ غزلیں نظمیں اور افسانے پڑھتے ہیں اور بے مزہ ہوتے ہیں مگر واضح طور پہ یہ نہیں سمجھ سکتے کہ ان کی جذباتی زندگی میں کون سی پھانس پڑ گئی ہے کہ اب وہ اس ادب سے جو تکنیک، طرز بیان، اور کردار نگاری کے لحاظ سے ان کے سابقہ محبوب ادیبوں ہی کی طرح کا ہے کیوں لطف نہیں لے سکتے۔

شاید یہاں کسی صاحب کو منٹو صاحب یاد آ جائیں جن کا چیزوں کے بارے میں رویہ جذبات دشمنی کا رنگ لیے ہوئے تھا۔ مگر یہ مبالغہ آمیز جذبات دشمنی بھی تو اسی جذباتی رویے کی پیداوار ہے۔ منٹو صاحب اپنے ہمعصروں کی حد سے بڑھی ہوئی جذباتیت سے بگڑ کر جذباتی طور پہ جذبات دشمن بن گئے اور اس اوپری سطح کو کھرچ کر جس کی تصویر کشی ان کے ہمعصر کر رہے تھے یاروں کو یہ دکھلانے لگے کہ دیکھو اس سے نیچے کتنی گندگی بھری ہوئی ہے مگر اس دوسری سطح کو دیکھ کر وہ اپنے طور پر مطمئن ہو گئے کہ انھوں نے انسانی شخصیت کا امریکہ دریافت کر لیا ہے انھیں کبھی یہ خیال نہ آیا کہ اس امریکہ سے آگے بھی تو چل کر دیکھیے شاید اس سے آگے کوئی اور سرزمین ہو اور وہاں آدمی کی شکل کچھ اور نظر آئے۔

خیر فسادات بھی ہوئے ہجرت بھی ہوئی۔ اس کی وجہ سے مختلف علاقائی رنگ گڈمڈ ہوئے۔ وضعداروں کی وضعداریاں گئیں۔ یوں کچھ معاشرہ میں کچھ دل و دماغ میں تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ مگر اسی کے ساتھ شاید ہم ایک اور سطح پہ بھی بدلے ہیں۔ وہ تبدیلی یہ ہے کہ لاہور میں بسوں اور موٹر گاڑیوں کا ٹریفک اتنا بڑھ گیا ہے کہ دوپہر کے اوقات میں مال پر تانگہ چلنے کی ممانعت ہو گئی ہے۔ مال روڈ کے ٹریفک سے مجھے وائٹ ہیڈ یاد آتے

ہیں جنھوں نے یہ کہا تھا "اگلے زمانے میں انسانی زندگی بیل گاڑی میں بسر ہوتی تھی۔ آنے والے زمانے میں وہ ہوائی جہاز میں بسر ہو گی اور رفتار کی اس تبدیلی کا مطلب ہے خاصیت کا فرق،" اب سے بہت پہلے کی بات ہے کہ شیر شاہی سڑک پہ جا بجا سرائیں بنی تھیں اور ٹھنڈے میٹھے پانی کے کنوئیں کھدے تھے۔ جہاں قافلے ڈیرا کرتے تھے اور سیراب ہوتے تھے۔ فرنگی آئے تو انھوں نے ہماری اس شاہراہ کی ٹکر پر لوہے کی پٹری بچھا دی۔ اس شاہراہ اور لوہے کی پٹری کی آویزش نے وہ طول کھینچا کہ ۱۸۵۷ کی جنگ بپا ہو گئی۔ دھواں گاڑی میں سفر کرنے والی فوجوں کے سامنے گھوڑوں پر سفر کرنے والے کالے سپاہیوں کی پیش نہ گئی۔ ہنگامہ فرد ہو گیا غالب نے بڑی حسرت سے اعلان کیا " وہی جہان وہی زمین وہی آسمان۔ وہی سورت وہی دلّی۔ وہی نواب غلام بابا خاں وہی سیف الحق سیّاح وہی غالب نیم جان۔ انگریزی ڈاک جاری۔ ہرکاروں کو ریل کی سواری،" اس کے بعد بھی کئی مرتبہ ریل کی پٹری اکھاڑی گئی مگر انگریزی ڈاک جاری رہی البتہ لکھنؤ میں ایسے بہت سے وضعدار بزرگ تھے جنھوں نے غدر کے بعد بھی تا عمر ریل گاڑی نہیں دیکھی۔ وہ اکّے میں سفر کرتے رہے اور آتش و ناسخ کے رنگ میں غزل کہتے رہے مگر اسی شہر میں پنڈت رتن ناتھ سرشار گزرے ہیں جو یوں افیون اور اکّے سے شوق کرتے تھے مگر انھوں نے ریل کے انجن کی سیٹی سن لی تھی۔ انجن کی سیٹی سننے کے بعد انھوں نے "فسانۂ آزاد" لکھا اور داستانوں کی روایت ہے جو قافلہ والے احساس کی ترجمان ہے۔ الگ کھڑے ہو گئے داستانیں زمین و آسمان کے درمیان پھیلے ہوتے دشت میں رات کے وقت دل کے اُجلے کے ساتھ قافلوں کا سفر ہیں۔ فسانۂ آزاد اس سفر کو آخری سلام ہے۔

فسانۂ آزاد، اب سے آدھی صدی ادھر لکھا گیا تھا اس عرصہ میں کچھ اور سواریاں آ گئیں ہماری زمین پر ریل گاڑی تو چلتی ہی تھی اب ہمارے آسمان پہ ہوائی جہاز بھی اُڑتا ہے خبر ہے کہ دوسرے آسمانوں پر راکٹ بھی اُڑتے ہیں۔ یہ راکٹ کی سواری ارادوں، اندیشوں اور وسوسوں کا ایک قافلہ ساتھ لائی ہے کیا خبر ہے کہ راکٹ ہم سب کو لے بیٹھے اور کیا خبر ہے

کہ ہم چاند پر پہنچ کر ایک نیا عالم بسالیں۔ آدمی ان دنوں عجب جو کھم سے دو چار ہے۔ جب اس نے قطبین کو جا چھوا تھا اور ہمالہ کی چوٹی کو ہاتھ لگا آیا تھا تو سمجھ رہا تھا کہ زمین کی گولی اس کی مٹھی میں ہے۔ زمین کی گولی تو اس کی مٹھی میں آگئی مگر کائنات ہے کہ پھیلتی جا رہی ہے اور پھر وہی آدمی اور وہی دہشتِ امکان اور وہی ناطاقتی کے طعنے۔ تخیّل پر پھر عہدِ قدیم کی پرچھائیاں کانپتی ہیں اور حافظے کے کونوں کھدروں میں دبی ہوئی تصویریں اور کہانیاں اور دیومالائیں پھر ابھرتی ہیں۔ اڑن کھٹولے کے متعلق یہ تو طے تھا کہ اس میں پریاں سفر کرتی ہیں۔ اُڑن تشتری کے متعلق تو کچھ بھی معلوم نہیں کہ کس پرستان کی سواری ہے اور اس میں پریاں سوار ہیں یا راجہ اندر کی سواری جاتی ہے۔ بینگ صاحب اس کی عقلی تعبیر کر دیں تو کیا اور نہ کر سکیں تو کیا۔ خوف بہر صورت اس عہد کے آدمی کا مقدر ہے وہ اُڑن تشتری کے مبہم خطرے سے ہراساں نہیں ہوگا تو راکٹ کے علانیہ خطرے سے خوف کھائے گا راکٹ اور آسمانوں پر اڑتے ہیں۔ مگر مرتگ کے کوٹھے پہ کھڑے ہوئے کبوتر باز کے ساتھ یہ واردات گزرتی ہے کہ اس کی کبوتری آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی ہے اور اسے اسپتنک قلابازیاں کھاتا ہوا نظر آنے لگتا ہے وہ دکان کے تھڑے پر بیٹھ کر اس واردات کا یوں ذکر کرتا ہے جیسے کسی بڑے استاد کے کبوتر کی اڑان کی تعریف کی جاتی ہے مگر کچھ لوگ کبوتر نہیں اڑاتے اخبار پڑھتے ہیں وہ اس اندیشہ میں دبلے ہوتے رہتے ہیں کہ کہیں تیسری جنگ کے ساتھ یہ ساری ٹیم ٹام رخصت نہ ہو جائے اور جو تھی جنگ عظیم کا فریضہ ہمیں تیر کمان سے ادا کرنا پڑے۔

مختصر یہ کہ راکٹ کی ایک پھانس بھی ہمارے احساس میں پیوست ہو گئی ہے اور دریافت اور تسخیر کے عزائم اور تباہی کے اندیشے بھی دل و دماغ پر منڈلاتے ہیں اور دل و دماغ کسی نئی الف لیلہ کی فضا میں بھٹکتے ہیں ۱۹۳۶ء میں جو ہمارے یہاں عقل کے پتلے پیدا ہوئے تھے انھوں نے تو دیومالا، مذہب، تاریخ، ادبی روایت سب ہی کو دیس نکالا دے دیا تھا۔ لیکن عجب بات ہے کہ کسی نہ کسی راستے یہ سب طاقتیں پلٹ آئی ہیں اور ہمیں چیلنج کر رہی

ہیں اور قرۃ العین حیدر کو اب یہ شکایت کرنی پڑ رہی ہے کہ بعض لکھنے والے ۵۹ء میں بیٹھ کر اسلام میں اپنی ۱۸۵۷ء تلاش کر رہے ہیں۔ ۵۹ء تو خیر گزرا سمجھیے۔ اب ۶۰ء لگنے کو ہے اور وہ بھی گزر جائے گا مگر آدمی شاید کلنڈر تو نہیں ہے اکثر اوقات صدیاں گزر جاتی ہیں اور اس کا بنیادی طرزِ عمل وہی کا وہی رہتا ہے اپنی مثال لے لیجیے کہ جنگِ بدر سے جنگِ الجزائر تک ہمیں بہت سی آگوں میں کودنا پڑا ہے مگر ہمارے اندر کچھ عجب کل لگی ہے کہ جب کوئی نازک گھڑی آتی ہے تو ہمارا طرزِ عمل وہی ہوتا ہے جو جنگِ بدر میں تھا۔ اپنے اس بنیادی طرزِ عمل کو ہم کر یدکر دیکھیں تو کیا عجب ہے۔ کہ ہمیں اپنی تھاہ مل جائے اور افسانوں کو ٹٹولنے اور تھاہ ڈھونڈتے کا مشغلہ معلوم نہیں کس چڑیا کا نام ہے

جب ہم نئے طرزِ احساس کی بات کرتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ جن مختلف سطحوں پر ظاہر اور باطن میں تبدیلی پیدا ہو رہی ہے اور نئے اندیشے، نئی بصیرتیں اور نئے غم جان کو لگے ہیں اور جو بھولی باتیں یاد آتی ہیں انھیں اس طرح جانا پہچانا کہ ان کے بارے میں، خود اپنے بارے میں نئی آگاہی پیدا ہو اور اس طرح قبول کیا جائے کہ آگاہی سوچنے اور محسوس کرنے کے انداز میں گھل مل جائے۔ مگر اس کے ساتھ بڑی دقّت یہ ہے کہ نیا زمانہ تو شروع ہو جاتا ہے مگر پرانا زمانہ ختم نہیں ہوتا۔ وہ اس دیو کی طرح ہے جو زخمی ہو کر بھی شہزادے کا پیچھا کرتا رہا تھا۔

آج کے افسانہ نگار کا پہلا اور بنیادی کام اس لنگڑے لولے۔ دیو سے نبٹنا ہے۔ اسے اوّل تو یہ جاننا ہے کہ افسانہ نگاروں کی وہ نسل جو، ۴۷ء تک نئے افسانہ نگار کی نسل کہلاتی تھی۔ اب ایک مرے ہوئے کی یادگار ہے۔ دوسرے یہ کہ اگر کوئی افسانہ نگار، ۴۷ء کے بعد پیدا ہوا ہے تو وہ اس نسل کے طرزِ احساس کو قبول کر کے اس زمانے کا افسانہ نگار نہیں بن سکتا۔ تیسرے یہ کہ نیا زمانہ جس طرزِ احساس کا تقاضا کرتا ہے وہ یک سطحی نہیں ہے اس کی اتنی ہی سطحیں ہیں جتنی آدمی کی سطحیں ہیں۔ اس لیے نئے افسانہ نگار کا قاری سے رشتہ اس آسانی سے

قائم نہیں ہو سکتا جس آسانی سے پچھلے دور کا افسانہ نگار اپنے قاری سے قائم کر لیتا تھا اس دور کے افسانہ نگار کا چیزوں کے بارے میں ردِ عمل سیدھا سادا جذباتی قسم کا تھا۔ جذباتی سطح پر گھڑیوں میں قائم ہوتا ہے اور چٹکیوں میں ختم ہو جاتا ہے۔ نیا طرزِ احساس افسانہ نگار کا قاری کے ساتھ اس سطح پہ رشتہ قائم کرنے کا مطالبہ کرتا ہے جہاں آدمی کے ظاہر و باطن اکٹھے ہوتے ہیں۔

ظاہر کا معاملہ تو یہ ہے کہ تھوڑے سے سماجی شعور ہی سے کام چل جاتا ہے مگر باطن ایسی نامراد چیز ہے کہ درونِ خانہ ہنگاموں کا علم خود صاحبِ خانہ کو بہت مشکل سے ہوتا ہے گویا نئے لکھنے والے کے لیے وہ عرفان بھی ضروری ہے جو چیخوف کے کوچوان کو حاصل ہوا تھا اور جس کے باعث اس نے گھوڑے کو اپنا مخاطب ٹھہرایا تھا۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ ہمارا افسانہ بلکہ ہمارا زمانہ ایک نئے صوفی کا منتظر ہے۔

۱۹۵۹ء

علامتوں کا زوال

مشہور انگریز مورخ مسٹر گبن نے کہا ہے کہ دنیا میں دو بڑے پہلوان گزرے ہیں۔ رستم اور حضرت علی۔ مجھے نہیں معلوم کہ گبن نے واقعی یہ بات کہی ہے یا نہیں اس کے راوی ہماری بستی کے ذاکر صاحب ہیں جو مجلس میں گرمی پیدا کرنے کے لیے گبن کا یہ قول سنایا کرتے تھے۔ بڑے ہوتے پر جب میں نے 'مقدمہ شعر و شاعری' پڑھی تو معلوم ہوا کہ ہمارے ذاکر صاحب سے پہلے مولانا حالی گزرے ہیں جنہوں نے مل، ملٹن اور میکالے کی مدد سے اردو کی جھوٹی شاعری کے بارے میں سچی سچی باتیں کہی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب رسول اللہ کو سر سید احمد خاں محمد صاحب اور ڈپٹی نذیر احمد پیغمبر صاحب لکھا کرتے تھے۔ پھر سیرت لکھنے والوں کو آنحضرت کے بارے میں کارلائل، ٹالسٹائی اور برنارڈ شا کے چند فقرے دستیاب ہو گئے۔ اس عرصے میں مسلمان نوجوانوں نے کچھ اور مہارت پیدا کر لی اور تعلیم کے سلسلے میں لندن تک گئے۔ لندن سے واپس آنے والے انگریز بیویاں، بیرسٹری کی ڈگریاں اور ادب کی چند نئی تکنیکیں اور بہت سے نئے نام لائے پس اردو میں نئے ادب کی تحریک شروع ہوئی اور گورکی اور موپساں کی ادیبوں میں وہی عزت ہوئی جو مولویوں میں گبن اور کارلائل صاحب کی ہوئی تھی۔ تنقیدی مضامین پہلے تو میتھیو آرنلڈ کے اس فقرے سے شروع ہوتے تھے کہ ادب زندگی کی تفسیر ہے پھر وہ ٹی ایس ایلیٹ کے اقوال زریں پر ختم ہونے لگے اور اب بات سارتر کے حوالے سے ہوتی ہے۔

اصل میں سر سید احمد خاں اور ان کے رفقا اس کوشش میں تھے کہ ہماری اجتماعی زندگی کے

نشانات کا کسی طرح بھرم رہ جائے اور سن ستّاون میں گیا ہوا اعتبار بحال ہو جائے۔ لیکن ذلیفہ الٹ گیا اس عمل میں گبن اور کارلائل ضرور معتبر بن گئے پر ہمارا گیا ہوا اعتبار واپس نہ آیا۔ ایلیٹ اور سارتر کی بات تو جانے دیجیے اردو کے ادیبوں نے تو مغرب کے پھسڈی ادیبوں کی بھی بہت عزّت کی۔ ——— حالانکہ اب تو ان کے کردار ماشاء اللہ انگریزی کی پوری پوری نظمیں منہ زبانی مکالموں میں سنا دیتے ہیں اصل میں ہمارے یہاں مولویوں اور ادیبوں کا ذہنی ارتقا ایک ہی خطوط پر ہوا ہے۔

یہ اپنے اور پرائے نام گنا کر میں اردو ادب کی ایک مخصوص صورت حال کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں اردو کے پرانے ادب میں جو بہت سے نام علامتی رنگ اختیار کر گئے تھے اب گم ہوتے نظر آتے ہیں۔ پرانی غزل میں تلمیحات کی افراط پر غور کیجیے اور آج کی غزل کو دیکھیے کہ کوئی کوئی تلمیح اندھیرے میں جگنو کی طرح اُڑتی نظر آجاتی ہے مگر وہ بھی پورا اجالا نہیں کرتی ناموں کی ایک برات تھی جو رخصت ہو گئی اور اب مغرب کے نام تاتاریوں کی طرح ہمارے ادب اور ہماری پوری تہذیبی زندگی پر یلغار کر رہے ہیں۔ ناموں کا جانا اور ناموں کا آنا معمولی واقعہ نہیں ہوتا۔ نام میں بہت کچھ رکھا ہے اپنے مستند ناموں کو رد کر کے کسی دوسری تہذیب کے ناموں کو سند سمجھنا افکار و خیالات کے ایک نظام سے رشتہ توڑ کر کسی دوسرے نظام کی غلامی قبول کرنا ہے اور جب ہم کسی اجنبی تہذیب کی ایک تلمیح کو قبول کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس باطنی واردات پر ایمان لے آئے ہیں جس سے وہ تلمیح عبارت ہے شاید اس خطرہ کو سب سے پہلے اقبال نے سونگھا تھا۔ انھوں نے اردو کی پرانی تلمیحات کے ساتھ اور بھی مختلف شہروں اور شخصیتوں کے نام اسلامی تاریخ سے اخذ کیے اور انھیں ہماری داخلی اور خارجی زندگی کی مختلف صورتوں کی علامتیں اور نشانات ٹھہرایا۔ اقبال کی شاعری علامتوں کی تجدید کی ایک تحریک تھی۔ یہ تحریک ان کے ساتھ ختم ہو گئی۔ ان کے بعد حقیقت نگاری کی تحریک نے زور باندھا جس کے نزدیک خارجی حقیقت پوری حقیقت تھی اور اس لیے

علامتیں اور اشارات جو باطنی واردات کے امین ہوتے ہیں ان کے لیے معنی نہیں رکھتے تھے۔ نام اسم معرفہ سے تلمیح کی منزل تک کے سفر میں بہت سا ساز و سامان اکٹھا کر لیتے ہیں۔ روحانی واردات کو سمیٹتے ہوئے ان کے ارد گرد ان گنت اشارے کنایے اور لہجے جمع ہو جاتے ہیں گویا زبان کے اندر ایک زبان پیدا ہو جاتی ہے جو اس معاشرے کی باطنی زندگی کی نشاندہی کرتی ہے۔ لکھنے والے اس کے بل بوتے پر اندر کی دنیا کا سفر کرتے ہیں اور غیر شعور کو شعور کے دائرے میں لاتے ہیں جب کسی زبان سے علامتیں گم ہونے لگتی ہیں تو وہ اس خطرے کا اعلان ہے کہ وہ معاشرہ اپنی روحانی واردات کو بھول رہا ہے اپنی ذات کو فراموش کرنا چاہتا ہے اردو میں حقیقت نگاری کی تحریک اصل میں اپنی ذات کو فراموش کرنے کی تحریک تھی۔

لیکن حقیقت نگاری کے مسلک کا تقاضا یہ ہے کہ خارجی حقیقتوں کو ان کے واقعی اور اصلی رنگ میں پیش کیا جائے۔ اردو کے حقیقت نگار یہ ہمت پیدا نہ کر سکے لکھنے والے نے حقیقت نگاری کے جوش میں باطنی زندگی کے سفر سے منہ موڑ لیا اور خارجی حقیقت کو براہ راست دیکھنے کی اس میں تاب نہیں تھی اس نے اس سے کترا کر جذباتیت میں پناہ لی۔ جذباتیت حقیقت نگاری کی مابعد الطبیعات ہے۔ حقیقت نگار جب حقیقت سے گریز کرتے ہیں تو جذباتیت میں پناہ لیتے ہیں۔

اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی کا اردو افسانہ حقیقت نگاری اور جذباتیت کے اس گھپلے کی پیداوار ہے۔ اس عمارت کی اینٹ ٹیڑھی رکھی گئی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ پریم چند اردو افسانے کی ٹیڑھی اینٹ ہیں۔ اصل میں اردو میں حقیقت نگاری کا اسلوب حقیقت نگاری کی تحریک سے پہلے پروان چڑھ چکا تھا۔ یہ اسلوب داستانوں میں تخیلی اسلوب کے پہلو بہ پہلو پھلتا پھولتا نظر آتا ہے پھر اسے ڈپٹی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار نے رونق بخشی مگر اس اسلوب کو پریم چند کا افسانہ لے بیٹھا۔ اردو زبان نے پیچ در پیچ انسانی رشتوں اور انسانی ذات کی گہرائیوں کو دائرہ اظہار میں لانے کے لیے جو اسالیب بیان جو اشارے کنایے، جو لہجے

بنائے سنوارے تھے۔ پریم چند کے یہاں ان کا اثر نہیں ملتا۔ شاید اردو کا یہ سرمایۂ بیان ان کے کام آبھی نہیں سکتا تھا کیونکہ ان کے یہاں انسانی زندگی رشتوں کا پیچ در پیچ عمل ہے ہی نہیں اور نہ انسانی ذات کوئی تہہ دار چیز ہے ظالم زمیندار، مظلوم کسان، ظالم کے لیے نفریں مظلوم کے لیے چند موٹے موٹے آنسو۔ یہ ہے منشی پریم چند کی بصیرت کا سارا سرمایہ۔ مگر ستم ظریفی تو یہ ہے کہ سماج کا یہ افسانہ نگار اس سرمایۂ بیان سے بھی استفادہ نہ کرسکا جو اُستادوں سے پنڈت رتن ناتھ سرشار تک رنگا رنگ سماجی رشتوں کے اظہار کے عمل میں فراہم ہو گیا تھا۔ منشی پریم چند اردو کچھ اس انداز سے لکھتے ہیں جیسے وہ بے چاری دیسی رنگوں رشتوں اور چیزوں کے ناموں تک سے ناآشنا ہے۔ بس یوں سمجھیے کہ عین مین راجندر سنگھ بیدی کی سی زبان لکھتے ہیں جس کی ساری چولیں ڈھیلی ہوتی ہیں اور فقرہ کھڑا ہونے سے پہلے بیٹھ جاتا ہے۔ زبان و بیان اور انسانی بصیرت کا جو ترکہ جو منشی پریم چند نے چھوڑا تھا اسے اردو افسانے نے متاعِ عزیز جان کر سینے سے لگا لیا اور کچھ یادیں کچھ آنسو بن کر رہ گیا۔ اس باعث کیا زبان و بیان اور کیا انسانی بصیرت دونوں کے اعتبار سے اردو افسانہ اردو شاعری کے مقابلہ میں پھسڈی نظر آتا ہے۔ پریم چند کی تقسیم کے مطابق اس نے اب تک انسانوں کو انھیں سیدھے سادھے خانوں ظالم اور مظلوم یا نیک و بد میں بانٹ رکھا ہے۔ یوں اسے رونے کا بھی بہت شوق ہے مگر رونے کا سلیقہ اسے اب تک نہیں آیا ہے اردو افسانے میں کوئی میر پیدا نہیں ہوا۔ پریم چند کی رقیق القلبی سے اس کی رونے کی روایت نے جنم لیا ہے۔

افسانے کا المیہ تو یہ ہے کہ اس میں منشی پریم چند پیدا ہو گئے۔ شاعری کے ساتھ یہ گزری کہ وہ مختلف تحریکوں کے ہاتھوں خراب و خستہ ہو کر پریم چند کے افسانے کے انجام کو پہنچ گئی۔ پاکستان کے بعض زرخیز علاقے سیم کی زد میں آ گئے ہیں۔ سیم کا عمل یہ ہوتا ہے کہ زمین کی تہہ میں پانی کی سطح اونچی ہوتی چلی جاتی ہے۔ ادب میں جذبات کا مقام وہی ہے جو زرخیز زمین کی تہہ میں پانی کا مقام ہوتا ہے۔ انھیں تہوں کی گہرائی میں جذب ہونا چاہیے مروجہ ادب کو پڑھتے

ہوئے کچھ ایسا احساس ہوتا ہے کہ پانی کی سطح بہت اوپر آگئی ہے اور لکھنے والا جذبات کو ہتھیلی پر رکھ کر پیش کر رہا ہے۔ رومانی شاعری اور رومانی افسانہ اردو ادب کے سیم زدہ علاقے ہیں۔

گہرائی اور گیرائی علامتوں سے پیدا ہوتی ہے، ادب میں بھی زندگی میں بھی اور علامتیں دونوں علاقوں سے جا رہی ہیں۔ یوں تنگ پتلون پہننے میں کیا حرج ہے اور اگر آدمی محکمہ خارجہ پاکستان میں ملازم نہ ہو تو بے شک انگریز بیوی بھی لے آئے۔ ویسے یونانی دیو مالا سے سول میرج کرنے پر محکمہ خارجہ کو بھی اعتراض نہیں۔ ان تینوں کاموں میں قابل اعتراض بات تو کوئی بھی نہیں۔ بس ذرا یہ وسوسہ ہوتا ہے کہ کہیں یہ علامتوں کے ایک نظام سے رشتہ تڑوانے کی کوشش تو نہیں ہے۔ لاہور کے ٹریفک حکام نے پچھلے دنوں یہ طے کیا ہے کہ تانگوں کا دفتر اب مٹا دینا چاہیے کہ شہر میں نئی سواریاں آگئی ہیں۔ ٹریفک کے کچھ حکام اردو ادب میں پہلے ہی سے آئے ہوتے ہیں جنہوں نے یہ طے کیا کہ غزل کی پرانی علامتیں فرسودہ ہو گئیں اب نئی علامتیں اور نئے استعارے ہونے چاہییں اور یہ نئی علامتیں اور نئے استعارے وہیں سے درآمد کیے جا رہے ہیں جہاں سے نئی بے بی ٹیکسیاں اور بسیں درآمد کی جا رہی ہیں۔ یوں تو یہ شور حالی و آزاد کے وقت سے اٹھ رہا ہے کہ نئی سائنس ایجادات کو غور سے دیکھو اور انھیں شاعری میں جگہ دو۔ مگر وہ زبانی جمع خرچ تھا۔ مولانا محمد حسین آزاد یہ نقطہ نظر رکھنے کے باوجود گھوڑے پر سوار ہو کر گورنمنٹ کالج جایا کرتے تھے۔ مگر فیض احمد فیض کار میں بیٹھ کر آرٹ کونسل جاتے ہیں۔ نئی ایجادات معاشرہ میں اس قدر عام ہوئی ہیں کہ ادیبوں تک کے استعمال میں آنے لگی ہیں۔ مگر عجیب بات ہے کہ ان میں سے کسی کو ہماری علامتوں کی معزز برادری میں جگہ نہیں ملتی۔

اس کے بظاہر دو سبب ہو سکتے ہیں۔ یا تو اردو کے ادیب بہت غبی ہیں کہ سوا سو سال کی محنت شاقہ کے باوجود صورتوں اور چیزوں کی نئی ترتیب کو اب تک اپنے شعور میں جذب نہیں کر سکے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ اردو ادب میں صورتوں اور چیزوں کی نئی ترتیب کو قبول کرنے اور اسے تخلیقی طور پر برتنے کی صلاحیت باقی نہیں رہی ہے۔ یا پھر ان نئی صورتوں

اور چیزوں میں کوئی بنیادی خرابی ہے کہ انھیں تخلیقی سطح پر برتا ہی نہیں جا سکتا اردو ادب کے ماضی سے بیزار اور مستقبل سے مایوس حضرات پہلے سبب کو جائز بتائیں گے۔ لیلیٰ مجنوں کے استعارے سے چپکے ہوئے روایتی شاعر دوسری بات پر آمنا و صدقنا کہیں گے۔ مگر ممکن ہے کہ یہ دونوں ہی باتیں غلط ہوں اور حقیقت کچھ اس طرح سے ہو کہ چیزوں کا محض استعمال میں آنا اس بات کی ضمانت نہیں ہے کہ وہ تخلیقی شعور کا حصّہ بن جائیں گی بے شک وہ استعمال صدیوں میں پھیلا ہوا ہو۔ ریل گاڑی موٹر بسیں سائیکل ٹیلی فون ریڈیو اب یہ ہمارے روزمرہ کے استعمال کی چیزیں ہیں۔ لیکن ہمارے ذہن کے کسی گوشے میں یہ خیال بھی مستقل موجود ہے کہ یہ چیزیں ہماری نہیں ہیں یہ کسی دوسری قوم کی کسی دوسری تہذیب کی تخلیق ہیں۔ ہم نے انھیں مفید پاکر مستعار لے لیا ہے۔ ان میں ہمارا پسینا لگا ہے۔ خون جگر شامل نہیں ہے۔ اشیا آج کی ہوں یا ہزار سال پہلے کی چیزوں اور انسانی ذہن کی ترتیب نئی ہو یا پرانی تخلیقی سطح پر تو اسے اس صورت میں برتا جا سکتا ہے کہ اس نے خود آپ کی پسلی توڑ کر جنم لیا ہو۔ یا پھر اسے اپنانے میں آپ اسی کرب سے گزرے ہوں۔ محمل کی سواری کو جس تہذیب نے جنم دیا تھا اسی تہذیب نے اسے علامت کے پیکر میں ڈھالا تھا۔ وہ انسانی چلن بے شک بدل گیا ہو اور ترتیب اشیا اب قائم نہ ہو جس نے محمل کی سواری کو جنم دیا تھا اور محمل بے شک ہم نے اور آپ نے نہ دیکھا ہو اس سے کیا ہوتا ہے اس کا علامت کی صورت میں ست نکال کر جو ہم نے محفوظ کر لیا ہے۔ کربلا میں بھی تو آخر شہر بس گیا ہے اور پانی کے نل لگ گئے ہیں مگر اس مقام سے جو تجربہ منسوب ہو گیا ہے اس پر اس سے کیا اثر پڑتا ہے۔ کربلا تو ایک اجتماعی روحانی تجربہ قرار پا گئی ہے ایک علامت بن گئی ہے۔ اب وہاں کچھ بھی ہوا کرے۔

ہماری علامتیں کچھ براہ راست ہمارے مذہبی تجربے سے ماخوذ ہیں اور کچھ ان تہذیبی روایتوں سے جن کی گہری تہہ میں یہ مذہبی تجربہ پانی کی رو کی طرح جاری ہے۔ یونانی دیومالا پر میں کیا کھا کر اعتراض کروں گا مگر اتنا تو شاید اطمینان سے کہا جا سکتا ہے کہ وہ دیومالا ایک اجنبی

تہذیب کی روحانی واردات ہے۔ کسی دوسری تہذیب سے کوئی علامت مستعار لے کر اس میں
اپنی واردات کو بیان کیا جا سکے تو کیا برا ہے۔ لیکن اجنبی تہذیب کی علامت اکثر ٹرائے کے
گھوڑے کی مثال شہر میں داخل ہوتی ہے اس کے اندر تصورات کا ایک لشکر چھپا ہوتا ہے۔
جو پوری تہذیب کو فتح کر سکتا ہے۔

علامتوں کے زوال اور اس باعث فکر، احساس اور عمل کے سانچوں کے بکھرنے کا احساس
آج سے مخصوص ہے۔ گم ہوتی ہوئی علامتوں کو پھر سے شعور کا حصّہ بنانے اور بکھرتے سانچوں
کو پھر سے منظّم دیکھنے کی خواہش، یہ ہے آج کی حسرتِ تعمیر۔ یہ احساس اور حسرت اپنی ماہیت کے
اعتبار سے ان پچھلی تحریکوں کے خلاف بھی ایک ردِّ عمل ہے۔ جو زوال کے اس عمل کی مظہر تھیں
اور جنھوں نے اس عمل کو تیز کیا۔ جس لکھنے والے نے ان پچھلی تحریکوں کے طرزِ فکر کو اپنا رکھا ہے۔
اور اس رنگ میں شعر اور افسانہ لکھ رہا ہے اس کے لیے یہ نئی آگہی ممکن نہیں۔ دوسرے
لفظوں میں وہ آج کا لکھنے والا نہیں ہے بے شک وہ آج کے زمانے میں پیدا ہوا ہو۔ ترقی پسند
تنقید ہوتی تو اس آگہی کو قرابت کہتی۔ اس تنقید کے سایے میں پلنے والے اسے نوسٹالجیا کہتے
ہیں۔ میں اسے علامہ اقبال کی زبان میں آتش رفتہ کا سراغ کہوں گا۔ جنگلی سورا ور مغرب کی
صنعتی تہذیب دونوں کی صورت ایک ہے کہ مڑ کر نہیں دیکھ سکتے اور ادنی اجوانی مخلوقات
حافظہ سے محروم ہوتی ہیں۔ ان کے یہاں تجربہ جنم لیتے ہی فنا ہو جاتا ہے۔ ان پر جو واردات
گزرتی ہے۔ گزرنے کے ساتھ تمام ہو جاتی ہے۔ لیکن ہم نے تجربات اور واردات کو یاد رکھا
تھا اور انھیں علامتوں اور استعاروں میں محفوظ کر لیا تھا۔ پھر یہ کیا افتاد پڑی کہ غزل سے
قیس و فرہاد، ہجرت کر گئے اور کوہ طور پہ ایسی بجلی گری کہ غزل میں اب اس کا نشان نہیں ملتا۔
قیس و فرہاد کے استعاروں کے مر جانے کے معنی یہ ہیں کہ ایک بنیادی انسانی جذبہ ہمارے
معاشرے میں ایک پیہم تہذیبی انتشار کے ماتحت جس سانچے میں ڈھل گیا تھا وہ سانچا بکھر
گیا ہے۔ جب ایسا سانچا بکھرتا ہے تو اخباروں میں اغوا اور قتل کی خبروں اور رسالوں میں

رومانی نظموں اور افسانوں کی بہتات ہو جاتی ہے۔ رومانی شاعری اور رومانی افسانہ جذبات کے اغوا اور قتل کی واردات ہیں۔

ہمارے اجتماعی علامتی نظام کی بڑی امین غزل چلی آتی ہے۔ مگر اب نئی غزل کے نام پر اس علامتی نظام سے رشتہ توڑنے کا عمل شروع ہے۔ کتنی تلمیحات اب غزل سے گم نظر آتی ہیں۔ ہاں ایک منصور کی تلمیح اور دار و رسن کے استعارے میں سیاسی معنویت دیکھ کر ترقی پسند شاعروں نے سینے سے لگا لیا۔ باقی علامتی ذخیرے کو یاروں نے اس کے حال پر چھوڑ دیا۔ پھر وہ شعرا ہیں جو غزل کی ساری پرانی علامتوں کو اسی طور استعمال کرتے ہیں جیسے داغ دہلوی استعمال کرتے تھے۔ اس غزل سے روایتی شاعری کی بساند آتی ہے۔ لیکن روایت سے وابستگی نے اسے روایتی شاعری نہیں بنایا ہے۔ روایت کوئی روایتی چیز تو ہے نہیں۔ ماضی جامد نہیں ہے ایک نامیاتی طاقت ہے۔ وہ ہر صبح نئے معانی کے پس منظر میں طلوع ہوتا ہے۔ اس ماضی کو جب علامہ اقبال برتتے ہیں تو وہ نئے شعور کا حامل بن جاتا ہے۔ وہی ماضی دوسرے جگہ اسلامی تاریخی ناول بن کر رہ جاتا ہے اس لیے کہ پہلی صورت میں وہ نئے معانی کے پس منظر میں طلوع ہوتا ہے۔ دوسری صورت میں اس کا عالم روایتی غزل کا ہے۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ اقبال کے یہاں ماضی زمانہ حاضر کا ماضی ہے اسلامی تاریخی ناول میں زمانہ ماضی کا ماضی ہے۔ روایتی غزل اور اسلامی تاریخی ناول کا معاملہ چنداں مختلف نہیں۔ روایتی غزل میں اجتماعی علامتی نظام کے ساتھ وہی سلوک ہوتا ہے جو اسلامی تاریخی ناول میں تاریخ کے ساتھ ہوتا ہے اور وہ شاعر جو نئے شعور کے ساتھ غزل کہنے کی کوشش کرتا ہے وہ ان علامتوں سے نپٹنے کی کوشش نہیں کرتا یا ان میں نئے معانی دریافت کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ دامن بچا کر نکل جاتا ہے۔ یعنی اس کا حال یہ ہے۔ کہ محمل سے وہ شرما جاتا ہے اور موٹر ڈرائیو کرنا اس سے آتی نہیں پس اس وقت غزل کی علامتیں روایتی غزل کے انبار میں دبی پڑی ہیں۔ یہ نظامِ علامات اس نجات دہندہ کا

منتظر ہے جو اس سے روایتی غزل کے جوئے کو اُٹھائے کہ یہ علامتیں شاعری میں نئے معانی کے پسِ منظر میں طلوع ہوتی نظر آئیں علامتیں قومی رہنماؤں کی مثال رحلت کرتی ہیں ان کی موت ایک طرزِ احساس کی موت ہوتی ہے اور میں سوچ رہا ہوں کہ پیر میں زنجیر، ایک ہاتھ میں کاسہ، دوسرے ہاتھ میں اینٹ مار گئے ارض میں پھرنے والا وہ مجنوں کدھر نکل گیا اور اردو ادب کا بازار کیوں سرد ہے۔

مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اُداس ہے

۱۹۶۱ء

رسم الخط اور پھول

بات ہے رسم الخط کی لیکن معاف کیجیے مجھے ایک اشتہاری اعلان یاد آرہا ہے جو سنلائٹ صابون والوں کی طرف سے ہوا ہے۔ سنلائٹ کی کسی ٹکیا میں انھوں نے ایک چابی چھپا کر رکھ دی ہے۔ جس کسی خریدار کی ٹکیا سے یہ چابی نکلے گی اسے وہ ایک موٹر انعام دیں گے۔ اس اعلان کے بعد سے پاکستان کے شہروں میں سنلائٹ صابون بہت بکنا شروع ہو گیا ہے اور مولانا محمد حسین آزاد نے یہ بتایا تھا کہ نئے انداز کی خلعتیں اور زیور جو آج مناسب حال ہیں انگریزی صندوقوں میں بند ہیں ان صندوقوں کی کنجی انگریزی دانوں کے پاس ہے۔

اصل میں ہم پچھلے سو سال سے مغرب سے صابون کی ٹکیاں خرید رہے ہیں اور ان صندوقوں کی کنجی کی تلاش میں ہیں۔ جن میں نئے علوم بند ہیں۔ تازہ خبر یہ ہے کہ یہ کنجی رومن رسم الخط کی ٹکیا میں بند ہے۔

لاٹری کے ذریعہ دولت تو حاصل کی جا سکتی ہے۔ مگر ہم علم بھی لاٹری ہی کے ذریعہ حاصل کرنے کی فکر میں ہیں مسلمان قوم نے اپنے بزرگوں کے بتائے ہوئے نسخہ کے مطابق نئے علوم کی کنجی پا لینے کی فکر میں انگریزی پڑھی اور نیلون پہنا اور آئی سی ایس افسر پیدا کیے۔ آئی سی ایس افسروں نے برابر والوں سے انگریزی میں اور خانساماؤں سے صاحبوں والے کھڑے لہجے میں اردو بولنے کا طور اختیار کیا اور چمچے اور کانٹے سے بریانی تناول کرنے کا تجربہ کیا اور اپنی کوٹھیوں میں انگریزی پھول لگائے۔ ان کا تجربہ ایسا ناکام نہیں رہا۔ اب لاہور کی کوٹھیوں

بس انگریزی پھول عام کھلے دکھائی دیتے ہیں مگر بیلا چنبیلی نظر نہیں آتے۔ یہ ہے ہمارے حملہ مسائل کی جڑ۔ مسئلہ اصل میں یہ ہے کہ ہمیں اپنے پھول عزیز نہیں رہے ہیں۔ رسم الخط کا مسئلہ پھولوں کے مسئلہ کا حصّہ ہے۔ جب باغیچوں سے ان کے اپنے پھول رخصت ہو جائیں اور پرائے پھول کھلنے لگیں تو یہ وقت اس زمین کی پوری تہذیب پہ بھاری ہوتا ہے۔ رسم الخط اپنی جگہ کوئی چیز نہیں ہے وہ تہذیب کا حصّہ ہوتا ہے یہ تہذیب شکلوں کے ایک سلسلہ کو جنم دیتی ہے یا پہلے سے موجود شکلوں کو ایک نئی معنویت دے دیتی ہے بہر حال تہذیبی زندگی شکلوں کا ایک نظام ہوتا ہے۔ ممکن ہے بظاہر نظر نہ آئے مگر ان کی تہہ میں ایک وحدت موجود ہوتی ہے جس کی وجہ سے یہ سب شکلیں ایک دوسرے سے پیوست ہوتی ہیں ان میں سے اگر کوئی ایک شکل نکل جائے اور اس کی جگہ کوئی اجنبی شکل لاکر رکھ دی جائے تو اس سے شکلوں کے اس پورے نظام میں درہمی پیدا ہوتی ہے اور ان کی بنیادی وحدت کو صدمہ پہنچتا ہے۔ فارسی رسم الخط ہماری تہذیب کی وہ شکل ہے جو اس کی بنیادی وحدت کے نشان کا مرتبہ رکھتا ہے لیکن اگر ہماری تہذیب کی دوسری شکلیں جارہی ہیں تو یہ نشان کب تک کھڑا رہے گا اور اگر یہ نشان گر گیا تو تہذیب کی باقی شکلیں کتنے دن کی مہمان ہیں۔ پس مسئلہ محض اس رسم الخط کا نہیں بلکہ اس پوری تہذیب کا ہے جس کا یہ رسم الخط نشان ہے۔

اپنی تہذیبی شکلوں کے بارے میں شک اور بے اطمینانی ہمارے یہاں کوئی نئی بات نہیں ہے وہ پچھلے سو سال سے جاری ہے اور اردو زبان تو اچھی خاصی ایک دیوار گریہ بن کر رہ گئی ہے۔ سب سے پہلے مولانا حالی روئے تھے کہ اردو میں نیچرل شاعری نہیں ہوتی پھر شکایت ہوئی کہ اردو میں مثنوی نہیں لکھی گئی۔ پھر یہ صفِ ماتم بچھی کہ اردو میں ڈراما نہیں ہے۔ اب یہ تکلیف ہے کہ اردو میں رومن رسم الخط نہیں پایا جاتا۔ زبان چیزوں کو دیکھنے، محسوس کرنے اور سوچنے کا ذریعہ ہوتی ہے ایک خاص زبان کے اندر اظہار کے جو مختلف سلیقے ظہور میں آتے ہیں وہ اس تہذیب کے اندازِ فکر و نظر کے مظہر ہوتے ہیں۔ جب اپنے اظہار کے سانچوں

اور صورتوں کے بارے میں شک پڑ جائے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس قوم کو اپنی فکر و نظر پر اپنے احساسات پر اعتبار نہیں رہا ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ سرے سے اپنی ذات پر بھروسا نہیں رہا ہے اپنی ذات کے بارے میں بے اعتباری ہمارے یہاں صرف تاریخ زبان ادب اور معاشرت تک محدود نہیں رہی۔ بلکہ ہماری ذات کی روحانی علامتیں بھی اس کی زد میں آگئیں اور سیرت طیبہ لکھنے والے بزرگوں کو رسول اکرم کی عظمت ثابت کرنے کے لیے کارلائل اور برنارڈ شا تک جانا پڑا۔ جب ایک قوم پر یہ نوبت آجائے کہ وہ اپنی روحانی علامتوں کی توثیق کے لیے کارلائل اور برنارڈ شا سے سرٹیفکیٹ حاصل کرنے لگے تو اس کے معنی تو یہی ہوئے کہ وہ اپنا اعتبار کا اثاثہ تو لٹا بیٹھی۔ اب وہ اپنی ذات کو بیّیاں لگا کر کھڑی کرنے اور دوسروں کے سہارے اپنا اعتبار بحال کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ رومن رسم الخط اختیار کرنے کی تجویز بھی اس قسم کی ایک کوشش ہے۔ یوں سمجھیے کہ ہم رومن رسم الخط کی بلّی لگا کر گری ہوئی اُردو کو کھڑا کرنا چاہتے ہیں۔ اور اس بلّی کے سہارے نئے سائنسی علوم کے آسمان کو چھونا چاہتے ہیں۔ یوں اگر رومن رسم الخط کی بلّی کے سہارے پروفیسر انجم رومانی آئن سٹائن بن جائیں اور ن۔م راشد ٹی ایس ایلیٹ کے برابر کھڑے ہو سکیں تو اس میں بے شک اردو کی بڑی عزت ہے۔ لیکن کہیں یہ نہ ہو کہ اس چکر میں پروفیسر انجم رومانی ٹوٹی پھوٹی غزل کہنے سے بھی جائیں اور راشد صاحب جو چار بھلے آدمی اب پڑھ لیتے ہیں وہ بھی انھیں طاق میں بٹھا دیں اور اردو بے چاری دھوبی کا کتا بن کر رہ جائے اگر اس ٹوٹکے سے نئی سائنس کے آسمان تک پہنچ جانا اور ترقی کرنا ممکن ہوتا تو ایشیا میں ترکی والے سب سے ترقی یافتہ قوم ہوتے۔ ترکی کے تعلیم یافتہ حضرات بھی تو اسی ہمارے والے روگ میں مبتلا چلے آتے ہیں۔ وہ بھی اپنی اس تاریخ پر بہت شرمندہ تھے جس نے بڑے فاتحین اور جید علما پیدا کیے تھے۔ اُدھر وہ اپنی تاریخ و تہذیب سے رشتہ تڑا کر رومن رسم الخط کی بیساکھی کے سہارے یورپین قوم بن کر کھڑے ہونے کے لیے ہاتھ پیر مارتے رہے۔ اِدھر اس عرصے میں جاپان نے اپنے دقیانوسی رسم الخط کے باوجود بڑے بڑے کارخانے قائم کر لیے اور صنعتی مغرب سے

مقابلہ کرنے لگا۔ ترکی کی مثال ہمارے لیے عبرت کا سامان رکھتی ہے یہ الگ بات ہے کہ یار لوگ اسے رومن رسم الخط کے حق میں سند بناتے ہیں۔

تعلیم یافتہ ترکوں نے عربی رسم الخط کو ترک کر کے رومن رسم الخط اپنا لیا۔ پاکستان کے تعلیم یافتہ حضرات ہنوز تذبذب میں ہیں اگر سوچئے تو ان دونوں صورتوں میں زیادہ فرق نہیں ہے ذہنی طور پر تو، ہم بھی عربی، فارسی رسم الخط کو ترک کر چکے ہیں۔ ویسے مجھے پھر بھی یقین نہیں آتا کہ ہم اس رسم الخط سے اپنا پیچھا چھڑا سکیں گے۔ بات یہ ہے کہ میں نے مال روڈ پر عین شیزان کے سامنے موتیا کے گجرے بکتے دیکھے ہیں۔ انگریزی تعلیم یافتہ حضرات پچھلے سو سال سے اپنی کوٹھیوں کے باغیچوں میں انگریزی پھولوں کی قلم لگا رہے ہیں لیکن موچی دروازے کا عام آدمی آج بھی موتیا ہی کا گجرا خریدتا ہے اور عقیدت مند عورتیں آج بھی مزاروں پر موتیا ہی کے گجرے چڑھاتی ہیں اس واقعہ کے دو پہلو ہیں ایک ناخوشگوار ایک خوشگوار۔ ناخوشگوار پہلو یہ ہے کہ پھولوں کے معاملے میں یہ دوئی ہمارے تہذیبی انتشار کا اظہار ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمارے تنفس کا آہنگ برہم ہو گیا تھا، ہماری نظر بٹ گئی ہے۔ عقل و استدلال کی زبان میں اسے فکر و احساس کا انتشار کہتے ہیں۔ خوشگوار پہلو یہ ہے کہ انگریزی پھولوں کی اتنی آبیاری کے بعد بھی موتیا کے پھول کھلتے ہیں اور ان کی مہک مال روڈ تک آتی ہے۔ معلوم یہ ہوا کہ اپنے پھولوں کو فراموش کرنا اتنا آسان نہیں ہے۔ جتنا ن، م راشد صاحب سمجھتے ہیں۔

آدمی نے پہلی پہل براہ راست چیزوں کی تصویریں بنا کر صرف مطالب کا اظہار کیا۔ یہ تصویریں تجریدی رنگ میں ڈھلتے ڈھلتے رسم الخط بن گئیں اب یہ تصویریں رسم الخطوں کی تہوں میں اسی طرح پیوست ہیں جس طرح اجتماعی لاشعور میں قدیم شکلیں اور تشبیہیں مدفون رہتی ہیں۔ میں رومن رسم الخط کی بات نہیں کرتا کہ وہ تو مردہ ہو چکا ہے لیکن اپنے رسم الخط کو لیجیے جو ایک زندہ رسم الخط ہے اس کی کششوں اور دائروں اور قوسوں میں تصویریں اسی طرح زندہ و تابندہ ہیں جس طرح مسلمانوں کے اجتماعی تخیل میں ماضی کی شکلیں زندہ و تابندہ ہیں

اس کے معنی یہ ہیں کہ ایک قوم نے جس طرح چیزوں کو دیکھا اور تصوّر کیا اور اپنی ذات سے ہم رشتہ کیا۔ پھر دیکھنے کے سفر میں جو جو منزلیں آئیں اور ذات اور خارجی اشیا کے رشتہ نے جس طور ارتقا کیا وہ سب کچھ رسم الخط میں محفوظ ہوتا ہے۔ گویا رسم الخط اجتماعی طرزِ نظر کا ترجمان ہوتا ہے اس کی جڑیں ان تصویروں شکلوں اور تشبیہوں میں ہوتی ہیں جن سے ایک قوم کے تخیل کا خمیر اٹھتا ہے اور احساسات کی شکل بنتی ہے اسی لیے رسم الخط کی تبدیلی محض رسم الخط کی تبدیلی نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ اپنے باطن کو بھی بدلنے کا اقدام ہوتی ہے۔ لیکن اپنے باطن کو بدلنا کچھ آسان نہیں ہوتا اسی لیے رسم الخط کی تبدیلی صرف اس صورت میں مؤثر ثابت ہوتی ہے جب وہ ایسے عقائد و خیالات کی کمک کے ساتھ آئے جو انسان میں باطنی تبدیلی لا سکتے ہیں۔ مثلاً جیسا ایران میں ہوا جہاں عربی رسم الخط ایسے عقائد و خیالات کے راستہ پہنچا جو انسان کے باطن کو بدلنے کے مدعی تھے۔ ایران میں رسم الخط کی تبدیلی اس قوم کی اجتماعی ذات کی تبدیلی کا حصہ تھی۔ قوم کا باطن جوں کا توں رہے اور رسم الخط بدل جائے تو پھر یہی ہوتا ہے کہ اچھی بھلی قوم جمہوریۂ ترکیہ بن کر رہ جاتی ہے۔ گویا ہم نے اگر رومن رسم الخط کو اختیار کیا تو وہ سرکاری دفتروں میں رہے گا یونیورسٹیوں کی زینت بنے گا اور کوٹھوں میں گملوں اور گلدانوں میں لگا کر رکھا جائے گا۔ مگر مسجدوں، درگاہوں اور امام باڑوں میں طغرے بھی اور دودھ فروشوں اور پنواڑیوں کی دکانوں پر غالب و اقبال کے شعر اسی پرانے ڈھرانے رسم الخط میں آویزاں رہیں گے۔ ریاضیات اور طبیعات کو پوری حقیقت سمجھنے والوں کو شاید اس واقعہ میں کوئی معنی نظر نہ آئیں۔ لیکن جنھیں یہ معلوم ہے کہ یہ طغرے ہماری باطنی زندگی میں کتنا اثر و نفوذ رکھتے ہیں اور ان مذہبی اور کاروباری اداروں کو ہماری تہذیبی زندگی میں کیا مقام حاصل ہے ان کے لیے اس واقعہ کے معنی یہ ہیں کہ رومن رسم الخط انگریزی پھولوں کی طرح سجاوٹ کی چیز بن کر رہے گا۔ ہماری اجتماعی زندگی کی جڑوں میں شاید وہ سرایت نہ کر سکے۔ اگر کسی صاحب کو اس میں شک ہے تو ان سے یہ مفید معلومات حاصل کرنے کو جی چاہتا ہے کہ ترکی میں مصطفےٰ کمال کے وقت سے اب تک رومن رسم الخط نے عام لوگوں میں کتنا رواج پایا ہے

میاں بشیر احمد تو یہ کہتے ہیں کہ پڑھے لکھے رپورٹر بھی رپورٹنگ کے وقت آسانی عربی رسم الخط ہی میں دیکھتے ہیں اور پروفیسر حمید احمد خاں یہ بتلاتے ہیں کہ انقرہ لائبریری کی کتابوں کی فہرست بھی ابھی خیر سے رومن رسم الخط میں منتقل نہیں ہوسکی ہے۔ انقرہ اور استنبول سے نکل کر اس رسم الخط کی کیا اوقات ہوگی، یہ خود تصور کر لیجیے۔ جو قوم روشن خیالوں کی ساری جدوجہد کے باوجود اب تک ترکی زبان میں اذان گوارا نہیں کر سکی ہے اسے رومن رسم الخط کیسے ہضم ہو جائے گا۔ انگریزی پھول اور رومن حروف اجنبی زمینوں سے آتے ہیں ہمیں ان سے مہک نہیں آتی۔ شاید ہماری باطنی زندگی میں وہ رسوخ انھیں کبھی حاصل نہ ہو سکے جس کے بعد پھول اور حروف روحانی معنویت کے حامل بن جایا کرتے ہیں۔ اردو کو رومن رسم الخط سے بس اتنا فیض حاصل ہوگا کہ وہ ٹیڈی گرل بن جائے گی۔ مگر نقصان یہ ہوگا کہ نظر کا وہ انتشار جسے پھولوں کی دوئی نے جنم دیا ہے۔ رومن حروف کے طفیل اپنی انتہا کو پہنچ جائے گا اس کے معنی ہیں مسلمانوں کی تہذیبی وحدت میں انتشار اور قلب ونظر کا فساد۔ اور یہ ایسا نقصان ہے کہ اگر پاکستانی قوم آگے چل کر کوئی آئن سٹائن بھی پیدا کرے تو اس نقصان کی تلافی نہیں ہو سکتی۔

ادب گھوڑے سے گفتگو

پاکستان کے بارے میں چیخوف نے ایک افسانہ لکھا ہے اگر کسی دوست کو یہ یاد ہے کہ اس افسانے کا ذکر میں پہلے بھی کر چکا ہوں تو وہ مجھے یہ سوچ کر معاف کر دے کہ اپنے بارے میں جو بات ہوتی ہے وہ بار بار یاد آتی ہے اس افسانے میں ایک کوچوان کا بیٹا مر گیا ہے وہ دن بھر سواریاں ڈھوتا ہے۔ سواریاں دنیا جہان کی باتیں کرتی ہیں اور کوچوان کو اس میں شریک کرتی ہیں مگر جب کوچوان چاہتا ہے کہ اپنے بیٹے کی موت کا ذکر کرے تو یا تو بیچ میں اس کی بات کٹ جاتی ہے اور کوئی دوسرا ذکر چل نکلتا ہے یا سواری کی منزل آجاتی ہے اور بات بیچ میں رہ جاتی ہے آخر جب وہ تھک ہار کر شام کو گھر لوٹتا ہے تو گھوڑے کو یہ دکھ سنا کر اپنا جی ہلکا کرتا ہے اور اب مجھے اپنی ۱۹۴۶ء کی ایک کہانی یاد آ رہی ہے۔ اس کے ذکر کے لیے مجھے معذرت نہیں کرنی چاہیے کیونکہ میری نانی اماں نے یہ پیشگوئی کی تھی کہ چودھویں صدی میں گائے گوبر کھائے گی اور کنواری بر مانگے گی۔ تیسری بات وہ کہنا بھول گئیں۔ وہ میں بیان کرتا ہوں کہ لکھنے والا خود ہی اپنے لکھے کو پڑھے گا اور خود ہی اس کا ذکر کیا کرے گا۔ تو میری کہانی بھی ایک کوچوان ہی سے متعلق ہے مگر وہاں کوچوان دنیا جہان کے قصوں میں سواریوں کا ہم زبان ہے۔ سواریاں اس کی زبان اور وہ سواریوں کی زبان سمجھتا ہے۔ اسے اپنے گھوڑے سے بات کرنے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ اصل میں یہ کہانی اپنے بچپن کی یادوں سے مستعار ہے۔ وہ ایسا زمانہ تھا جب سواریوں اور کوچوان کے درمیان ایک رشتہ موجود تھا۔

کوچوان کا گھوڑا بھی مرجاتا تھا تو سواریوں کو اس کی خبر ہوجاتی تھی اور اگر گھر میں کوئی موت ہو جاتی تو ساری بستی ماتم میں شریک ہوتی تھی۔ وہ زمانہ گزر گیا اب ہم چیخوف کے افسانے کے دور میں رہتے ہیں جہاں کسی کی خبر نہیں ہے اور سواریاں ڈرائیور سے بے تعلق بس اور ٹیکسی بس سفر کرتی ہیں۔ اور کوچوان کا بیٹا مرگیا ہے۔

دنیا آدمی کے ساتھ لگی ہوئی ہے۔ لیکن جب آدمی دنیا کے ساتھ لگ جائے اور دنیوی ضروریات معاشرہ کے اعصاب پر سوار ہو جائیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کوئی قدر مر گئی ہے۔ اس واقعہ کی خبر یا تو کسی ولی کو ہوتی ہے یا ادیب کو ہوتی ہے وہ یہ خبر سب کو سنانا چاہتا ہے مگر اس کی بات ہر قدم پر کٹتی ہے اور لوگوں کو شکایت پیدا ہوتی ہے کہ ادب میں جمود ہے کچھ لکھا نہیں جا رہا۔ لکھنے والا اس قسم کے معاشرہ میں ایسا کوچوان بن کر رہ جاتا ہے جس کا بیٹا مرگیا ہو۔

کہتے ہیں کہ مولانا حالی نے مسدس لکھ کر مسلمانوں کو بہت رلایا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ۱۸۵۷ء کی شکست کا زخم ابھی تازہ تھا۔ مسلمان میدان جنگ میں پٹ گئے تھے لیکن ان کا احساس نہیں ہارا تھا۔ اس پر تو اور دھار رکھی گئی تھی۔ لوگ یہ جاننا اور سمجھنا چاہتے تھے کہ ان کے ساتھ یہ آخر کیا واردات گزری ہے اور کیوں گزری ہے ایسے لوگ مد و جزر اسلام لکھنے والے شاعر سے بے تعلق نہیں رہ سکتے تھے۔ علامہ اقبال اسی صورت حال کی ارتقائی کڑی ہے۔ مگر جب عصمت اور منٹو نے افسانے لکھنے شروع کیے تو یہی مسلمان بہت برہم ہوئے۔ عصمت پر زیادہ اس لیے کہ نوجوانوں کی نسبت بہو بیٹیوں کے لیے ایسی باتیں لکھنا زیادہ معیوب تھا۔ لیکن یہ برہمی ایک گہرے تعلق کی غماز ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ بعض ایسے معاملات تھے جن سے عصمت اور منٹو کی نسل کو اور اس معاشرہ کو جس میں وہ نسل پیدا ہوئی تھی برابر کی دلچسپی تھی اس معاشرہ نے ان معاملات کے بارے میں کچھ سوچا سمجھا تھا اور ایک خاص رویہ اختیار کیا تھا۔ وہ عصمت اور منٹو کے رویے سے بے اعتنائی نہیں برت سکتے تھے۔

روزگار کا مسئلہ ہر زمانے میں رہتا ہے اس لیے پیٹ آدمی کے ساتھ لگا ہوا ہے۔ لیکن حالی اور اقبال کے زمانے میں لوگوں کو پیٹ کے علاوہ بھی کچھ فکریں تھیں۔ جب پیٹ کے علاوہ بھی کچھ فکریں ہوں تو خود پیٹ کی فکر کو بھی اجتماعی فکروں کے پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ ایسی صورت میں آدمی صرف اپنی نہیں سوچتا۔ بلکہ آس پاس کے لوگوں کے متعلق بھی سوچتا ہے یا یہ کہ اپنے متعلق دوسروں سے غیر متعلق ہو کر نہیں سوچتا۔ یہیں سے ادب کے لیے کشش پیدا ہوتی ہے۔ آدمی اور آدمی کے درمیان رشتہ نہ رہے یعنی اجتماعی فکریں ختم ہو جائیں اور ہر فرد کو اپنی فکر ہو تو ادب اپنی اپیل کھو بیٹھتا ہے۔

ادیب بھی آدمی ہوتے ہیں۔ اردگرد کے حالات اس کے طرز عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں جب ہر شخص کو اپنی فکر ہو تو ادیب کو بھی اپنی فکر پڑتی ہے۔ اپنی فکر کو دوسروں کی فکروں کے رشتہ میں رکھ کر دیکھنے یعنی آپ بیتی کو جگ بیتی بنانے اور جگ بیتی کو آپ بیتی بنانے کا عمل اسے فضول نظر آتا ہے۔ پھر وہ لکھنے کے نئے نئے فائدے دریافت کرتا ہے جس نے فائدے دریافت کر لیے وہ کامیاب ادیب ہے۔ اگر فائدے حسب دل خواہ حاصل نہ ہوں تو اچھا بھلا ادب نرا میرا ادیب بن کر رہ جاتا ہے۔

ہر گنہگار معاشرہ اپنے گناہوں کا بوجھ اپنے عضوِ ضعیف پر ڈالتا ہے۔ گنہگار معاشرہ میں ادیب کی حیثیت عضوِ ضعیف کی ہوتی ہے۔ وہ پہلے ادیبوں کو کیسی کیسی پھسلا کر کبھی عرصہ حیات تنگ کر کے اپنی راہ پر لاتا ہے اور بعد میں خود ہی ادیبوں کی روش پر نکتہ چیں ہوتا ہے اور کبھی ادبی جمود کی کبھی ادیبوں میں قومی احساس سے فقدان کی شکایت کرتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے اندر کے جمود اور اپنے قومی احساس کے فقدان پر پردہ ڈالتا ہے۔

معاشرہ کا اپنے ادیب سے تعلق کبھی عقیدت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ کبھی غصہ کی صورت میں۔ دونوں صورتوں میں لکھنے کے ایک معنی ہوتے ہیں اور عرضِ ہنر کی بہت قیمت ہوتی ہے۔ لیکن اس وقت یہ دونوں صورتیں نہیں ہیں۔ شعر و افسانہ پر داد نہ ملتی، بیداد کو ملتی

مگر وہ بھی نہیں ہے ؎

دیوانہ بہ راہے رود و طفل بہ راہے
یاراں مگر ایں شہر شما سنگ ندارد

ہمارے معاشرہ کو ادب کی تو آج بھی ضرورت ہے اس لیے کہ کرکٹ کے میچ سال بھر متواتر نہیں ہوتے۔ آخر ایک میچ اور دوسرے میچ کے درمیانی عرصے میں کیا کیا جائے۔ غزل اور افسانہ ہی پڑھا جائے گا۔ مگر غزل اور افسانے میں کرکٹ میچ کی کمنٹری والا لطف نہیں آتا۔ اس لیے ادبی جمود کی شکایت برمحل ہے۔ خیر افسانہ پڑھنے والوں کو تو جاسوسی اور اسلامی تاریخی ناول بیں بکتی مل گئی ہے۔ شعر کی تلافی کیسے کی گئی ہے اس کا مجھے علم نہیں ہے۔ اس قسم کے قارئین سے حالی اور اقبال کو پالا پڑا تھا نہ عصمت اور منٹو کو اور اگر میرے ساتھ کے لکھنے والوں کو یاد ہو تو پاکستان کے ابتدائی سالوں میں ہمارے قارئین کا رویہ بھی مختلف تھا۔ اس وقت ادب ان کی دل لگی کا سامان نہیں تھا بلکہ ایک دردِ مشترک تھا جو ہمارے اور ان کے درمیان تعلق پیدا کرتا تھا۔ مگر دیکھتے دیکھتے زیرِ آسمان ترقی کی نئی راہیں نکل آئیں۔ کچھ نئی راہیں ادیبوں نے بھی دریافت کیں۔ ترقی کی رفتار تیز ہے اور لکھنا ایک سست رو مشغلہ ہے۔ اس کا اندازہ یوں لگا ہے کہ جتنے عرصے میں ابنِ انشا نے یورپ اور ایشیا کا چکر لگایا اتنے عرصے میں میں نے صرف ایک افسانہ لکھا۔

ایسے عالم میں جو لکھنے والا لکھتا رہ گیا ہے اور عرضِ ہنر کو سب سے بڑی قدر جانتا ہے وہ معاشرہ کا بچھڑا ہوا فرد ہے۔ یہاں مجھے مولانا حالی سے ذرا پہلے کا زمانہ یاد آ رہا ہے ۱۸۵۷ء میں جب مجاہدین ہارے تو بہت سے مر کھپ گئے۔ بہت سوں نے مفاہمت کر لی۔ بہت سے روپوش ہو گئے۔ مگر چند کا عالم یہ تھا کہ ایک مورچہ ہارتے تھے تو بھاگ کر دوسرا مورچہ سنبھالتے تھے اور لڑتے تھے انھیں معلوم تھا کہ میدان ہاتھ سے نکل چکا ہے ان کی شمشیر زنی کا کوئی حاصل نہیں اور زمانہ اتنا بدل چکا ہے کہ وہ مارے گئے تو وہ ہیرو اور

شہید بھی نہیں ہیں گے۔ یہ سب کچھ جاننے کے باوجود وہ لڑ رہے تھے۔ ہمارے معاشرے
لکھنے والوں کا وہ حال کیا جو انگریزوں نے ۱۸۵۷ء کے مجاہدوں کا حال کیا تھا۔ ۱۸۵۷ء کے
نئے ہندستان کو یہ علم نہیں تھا کہ ابھی تانتیا ٹوپی اور شہزادہ فیروز شاہ زندہ ہیں اور جنگل
جنگل چھپتے پھرتے اور انگریز پر شبخوں مارتے پھرتے ہیں۔ شاید تانتیا ٹوپی اور شہزادہ فیروز
شاہ کو بھی یہ آرزو نہیں رہی تھی کہ ہندستان اس واقعہ کو جانے ہم میں سے جو لوگ لکھتے
رہ گئے ہیں ان میں ابھی کمزوری یہ ہے کہ وہ اپنی اس آرزو پہ قابو نہیں پا سکے ہیں کہ معاشرہ
یہ جانے کہ کچھ ہنرمند آج بھی عرضِ ہنر ہی کو فائدہ جانتے ہیں۔ میری کمزوری یہ ہے کہ میں
اپنے ۱۹۴۹ء کے افسانے کی دنیا کو نہیں بھولا ہوں اور چاہتا ہوں کہ سواریوں کی زبان
کوچوان اور کوچوان کی زبان سواریاں سمجھیں۔ لیکن اگر میرے دل میں کوئی کھوٹ نہیں ہے۔
اور میں واقعی افسانہ لکھنا چاہتا ہوں تو میری فلاح اس میں ہے کہ میں اپنے لکھے ہوئے
افسانے کو بھول کر چیخوف کے افسانے کے معنی کو سمجھوں۔ افسانہ اب میرے لیے اپنی
ذات کو محسوس کرنے اور قائم رکھنے کا وسیلہ ہے اور یہ کام میں گھوڑے کو کہانی سنا کر
بھی کر سکتا ہوں۔

جو معاشرہ اپنے آپ کو جاننا نہیں چاہتا وہ ادیب کو کیسے جانے گا۔ جنہیں اپنے
ضمیر کی آواز سنائی نہیں دیتی انہیں ادیب کی آواز بھی سنائی نہیں دے سکتی۔ ایسے معاشرہ
میں لکھنے کا ان معنوں میں کوئی فائدہ نہیں ہوتا کہ تحریر کے معنی پوری طرح نہیں اُبھرتے۔
آخر ادب یکطرفہ معاملہ تو نہیں ہے۔ اس میں لکھنے والے اور قاری دونوں کی تخلیقی کاوش
شامل ہوتی ہے۔ تحریر میں کچھ معنی لکھنے والا پیدا کرتا ہے کچھ اس میں قاری شامل کرتا ہے۔
اس طرح ادب معاشرہ میں ایک فعال طاقت بنتا ہے اور ادیب کی شخصیت تکمیل حاصل
کرتی ہے۔ لیکن اگر معاشرہ ادیب سے قطع تعلق کر لے تو ادیب کے لیے اپنے آپ کو
قائم رکھنے کی یہی صورت ہے کہ وہ اپنی ہی ذات میں اپنی تکمیل تلاش کرے۔ دلّی اور لکھنو

کے زوال کے بعد فیروز شاہ کے لڑتے کا کوئی فائدہ نہیں تھا لیکن ایسے عالم میں جب پورا ہندستان اپنی جگہ سے ہل گیا تھا وہ بے فائدہ شمشیر زنی کر کے اپنے آپ کو قائم رکھنے کی کوشش کر رہا تھا۔ لکھنے والا ایک سرد مہر معاشرہ میں یہی کرتا ہے۔ اس کی تحریر اپنی ذات کو برقرار رکھنے کا ذریعہ ہوتی ہے۔ اس وقت اس کا یہی فائدہ ہوتا ہے۔ ہم نے ابھی بات شاید پوری طرح نہیں سمجھی ہے اور اس لیے ہم معاشرہ کی شکایت کرتے ہیں۔

۱۹۶۲ء

لکھنا آج کے زمانے میں

حلقہ ارباب ذوق کے نئے عہدیداروں کی خبر نکلنے کے بعد شاکر علی ٹی ہاؤس آئے اور مجھے پُرسا دیا کہ "آخر کو تم بھی سکتر بن گئے۔"

ابھی زیادہ عرصہ نہیں ہوا کہ نئے آرٹسٹ کافی ہاؤس میں ڈیرا رکھتے تھے اور ہم اردو لکھنے والوں کے ساتھ اُٹھتے بیٹھتے تھے مگر اب وہ ترقی کر گئے ہیں اور لوئر مال سے اُٹھ کر اپر مال پہ آرٹ کونسل میں پہنچ گئے ہیں۔ شاکر علی کو مجھے پرسا دینے کے لیے آرٹ کونسل سے ٹی ہاؤس آنا پڑا۔ اور میں نے اپنی صفائی پیش کی "میں تنخواہ دار سکتر نہیں بنا ہوں۔"

اس جواب سے شاکر صاحب مطمئن نہیں ہوئے اُن کا خیال ہے کہ اس زمانے میں ہر ادیب اور ہر آرٹسٹ نے کوئی نہ کوئی دکان کھول رکھی ہے یا کسی دکان سے چپکا ہوا ہے۔ یعنی خود دکاندار ہے یا کسی دکاندار کی پخ ہے وہ سچ کہتے ہیں مگر میں یہ سوچ رہا ہوں کہ باوقار تہذیبی ادارے دیکھتے دیکھتے بنیوں کی دکانیں کیسے بن گئے یہ اپنے ہوش ہی کی بات ہے کہ کسی تہذیبی ادارے سے وابستگی باعثِ عزت سمجھی جاتی تھی اب یہ نوبت آئی ہے کہ تہذیبی اداروں سے وابستگیاں اور اس کے عہدے دلوں کو بہت للچاتے ہیں مگر دلوں سے ان کا احترام اُٹھ گیا ہے اور بے شک ایک ادارہ انعامات کے گرد چنے تقسیم کرنے کی استطاعت نہ رکھتا ہو اور بے شک وہ ادیبوں کی سیر و سفر کا اہتمام نہ کرتا ہو اور بے شک وہ کلچرل پروگراموں کی عیاشی کا متحمل نہ ہو سکے پھر بھی اس سے وابستگی دلوں میں طرح طرح کے شبہے پیدا کرتی ہے وہ

اس لیے کہ اس بات کی کیا ضمانت ہے کہ وہ ادارہ کل ان سارے تکلفات کے لیے ذرائع پیدا نہیں کر لے گا۔ ہم نے اداروں اور افراد کو قلندری اور ایثار کے دعووں کے ساتھ اتنی بار اٹھتے اور پچکتے دیکھا ہے کہ اب کوئی قرآن کا جامہ پہن کر بھی آئے تو ہم اس کا اعتبار نہیں کریں گے آرٹ اور ادب کی تقدیر اب یہی ہے کہ اس کے وسیلہ سے یارانِ طریقت ترقی کریں جو لوئر مال پر ہیں وہ اپر مال پر پہنچ جائیں۔ جو جھاڑو دیتے تھے وہ سکتر بن جائیں میرے ایک دوست نے ایک دوست کے بارے میں کیا خوب مژدہ سنایا ہے کہ وہ بے چارا پہلے خالی شعر میں ٹوں ٹاں کیا کرتا تھا اب وہ ماشاءاللہ ایک جماعت کا خازن ہے یہ مرتبہ ششتے نمونہ از خروارے ہے۔ باقی مراتب کے لیے تصور شرط ہے تصور کیجیے اور یاروں کو مبارک باد بھجوائیے۔

میں سوچتا ہوں کہ ہم غالب سے کتنے مختلف زمانے میں جی رہے ہیں۔ اس شخص کا پیشہ آبا سپہ گری تھا۔ شاعری کو اس نے ذریعہ عزت نہیں سمجھا۔ غالب کی عزت غالب کی شاعری تھی۔ شاعری اس کے لیے کسی دوسری عزت کا ذریعہ نہ بن سکی۔ اب شاعری ہمارے لیے ذریعہ عزت ہے۔ مگر خود شاعری عزت کی چیز نہیں رہی اور میں سوچتا ہوں کہ خازن تو لوگ غالب کے زمانے میں بھی بنتے ہوں گے اور اس پر خوش ہوتے ہوں گے۔ عہدوں اور مراتب اور ہاتھی اور بگھی کی سواری کی فکریں اوروں کو بھی تھیں اور خود غالب کو بھی بہت ستاتی تھیں اس قسم کی فکریں سرسید اور اکبر کے زمانے میں بھی آدمی کی جان کے ساتھ لگی ہوئی ہوں گی لیکن کبھی عقائد کے اثر و رسوخ نے اور کبھی قومی تحریکوں نے ہمارے معاشرہ میں ایسی پنچایتی فکریں پیدا کیں کہ نجی فکریں محض نجی بن کر رہ گئیں۔ وہ معاشرہ پر حاوی نہیں ہو پائیں۔ پچھلے سو برس سے ہمیں بڑی فکر یہ چلی آتی تھی کہ ہم نے صدیوں کے فکر و عمل سے جو سچائیاں دریافت کی ہیں اور جو اب ہماری زندگی ہیں۔ ان سچائیوں کا تحفظ ہونا چاہیے۔ اس قسم کی فکر کے معنی یہ ہیں کہ لوگ اپنی نجی ضرورتوں کے ساتھ بلکہ ان سے بڑھ کر کسی اجتماعی ضرورت میں بھی یقین رکھتے ہیں۔ اس یقین کی بدولت وہ اپنی ذات سے بلند ہو کر کسی اجتماعی مقصد سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت

رکھتے ہیں۔ اس صلاحیت کو ایمان کہا جاتا ہے اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا یہ کہنا ہے کہ جو قوم ایمان سے محروم ہے وہ اچھی نثر پیدا نہیں کر سکتی مگر اس میں نثر کی کیا تخصیص ہے۔ ایک بے ایمان قوم اچھی نثر نہیں پیدا کر سکتی تو اچھی شاعری کیا پیدا کرے گی۔ ویسے اس بیان کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ایسے معاشرہ میں اچھے نثر نگار یا شاعر سرے سے پیدا ہی نہیں ہوتے۔ ہوتے تو ہیں مگر وہ ایک موثر ادبی رجحان نہیں بن سکتے اور ادب ایک معاشرتی طاقت نہیں بن پاتا۔

ہم لکھنے والے ایک بے ایمان معاشرہ میں سانس لے رہے ہیں ذاتی منفعت اس معاشرہ کا اصل الاصول بن گئی ہے اور موٹر کار ایک قدر کا مرتبہ حاصل کر چکی ہے۔ جب اصل الاصول ذاتی منفعت ہو تو دولت کمانے کے آسان نسخوں کے لیے دوڑ دھوپ روحانی جدوجہد کا سا رنگ اختیار کر جاتی ہے۔ عام لوگ موٹر کار کی چابی کی آرزو میں صابون کی ٹکیاں خریدتے ہیں اور معمے حل کرتے ہیں اور اہل قلم حضرات انعاموں کی تمنا میں کتابیں لکھتے ہیں۔ جن کے قلم کو زنگ لگ چکا ہے وہ ادب زبان اور کلچر کی ترقی کے لیے یا ادیبوں کی بہبود کے لیے ادارے قائم کرتے ہیں اور ادارے اور ادارے والے تو روز افزوں ترقی کرتے ہیں مگر ادب زبان اور کلچر دن بدن تنزل کرتے چلے جاتے ہیں۔ ادب، زبان اور کلچر کی ترقی کی کوشش میں زیر آسمان ترقی کی نئی راہیں نکلتی ہیں اور ستاروں سے آگے کے جہان دریافت کیے جاتے ہیں۔

ایسے عالم میں جو ادب افسانہ اور شعر لکھا جا رہا ہے وہ وقت سے بہت پیچھے ہے اس کے لیے لکھنا بنفسہٖ عشق کا امتحان بن جاتا ہے۔

جب سب سچ بول رہے ہوں تو سچ بولنا ایک سیدھا سادا معاشرتی فعل ہے لیکن جہاں سب جھوٹ بول رہے ہوں وہاں سچ بولنا سب سے بڑی اخلاقی قدر بن جاتا ہے اسے مسلمانوں کی زبان میں شہادت کہتے ہیں اور شہادت اسلامی روایت میں ایک بنیادی اور مطلق قدر کا مرتبہ رکھتی ہے۔ جب ایک معاشرہ تخلیق کے فریضہ کو فریضہ سمجھنا ترک کر دے اور اسے ترقی کا ذریعہ سمجھے تو جو شخص اس فریضہ کو ادا کرنے کی ذمہ داری اپنے سر لیتا ہے وہ گویا شہادت پیش کرتا ہے

لفظ خود ایک شہادت ہے جس انسان نے پہلی مرتبہ لفظ بولا تھا اس نے تخلیق کی تھی۔ پھر یہ تخلیق فعل و عمل میں شیر و شکر ہو گئی اور زبان ایک معاشرتی فعل بن گئی۔ ادب معاشرتی عمل میں پیوست تخلیقی جوہر کی تلاش ہے۔ صدیوں کے قول و عمل، دکھ درد اور خارجی و داخلی مہمات کے وسیلہ سے جو سچائیاں دریافت کی جاتی ہیں اور بعد میں اقدار کہلاتی ہیں۔ ان کی کارفرمائی سے معاشرتی عمل تخلیقی عمل بن جاتا ہے جب تک ایک معاشرہ ان اقدار میں ایمان رکھتا ہے اور ان کی بدولت تخلیقی طور پر فعال رہتا ہے۔ اسے اس تخلیق عمل کی تلاش پر بھی ایمان رہتا ہے یعنی ادب بنفسہٖ اس کے لیے ایک قدر کا ایک عظیم سچائی کا مرتبہ رکھتا ہے۔ شاید اسی لیے میرؔ اور غالبؔ اپنے اپنے زمانے میں ہماری قدروں کے امین بھی تھے اور خود اپنی اپنی جگہ بھی ایک قدر کا مرتبہ رکھتے تھے ان کی عظمت میں کچھ ان کے تخلیقی جوہر کا حصہ ہے اور کچھ اس معاشرہ کے تخلیقی جوہر کا جس میں وہ پیدا ہوئے تھے۔ بڑا ادیب فرد کے تخلیقی جوہر اور معاشرہ کے تخلیقی جوہر کے وصال کا حاصل ہوتا ہے۔ بڑا ادیب ہمارے عہد میں پیدا نہیں ہو سکتا۔ اس لیے کہ یہ عہد اپنا تخلیقی جوہر کھو بیٹھا ہے اور ان اقدار پر اس کا ایمان برقرار نہیں ہے جو اس کی تاریخ کا حاصل ہیں۔ اسے اپنے تخلیقی جوہر کی تلاش میں بھی کوئی معنی نظر نہیں آتے صُمٌّ بُکْمٌ عُمْیٌ فَہُمْ لَا یَرْجِعُوْنَ۔ یہ لوگ کرکٹ کی کمنٹری سنتے ہیں۔ موٹر کار اور غیر ملکی وظیفوں کی باتیں کرتے ہیں۔ ہالی وڈ کی فلمیں دیکھتے ہیں اور کچھ نہیں سمجھتے۔

آج کا لکھنے والا غالبؔ اور میرؔ نہیں بن سکتا۔ وہ شاعرانہ عظمت اور مقبولیت اس کا مقدر نہیں ہے اس لیے کہ وہ ایک بہرے گونگے، اندھے معاشرے میں پیدا ہوا ہے۔ مگر وہ غالبؔ اور میرؔ سے زیادہ اہم فریضہ انجام دے رہا ہے اس لیے کہ وقت نے اسے ایسی قدر کا امین بنا دیا ہے جو اس کی تاریخ کی سب سے اہم قدر ہے آج لکھنا شہادت کا مرتبہ رکھتا ہے۔ لکھنا آج اس ایمان کا اعادہ ہے کہ موٹر کار حاصل کرنے کی چیلنج سے بھی زیادہ اہم کوئی چیلنج ہے۔ شعر اور افسانہ بے شک معاشرتی سطح پر معنی کھو بیٹھیں اس کے باوجود ایک سنجیدہ بلکہ مقدس مشغلہ ہیں۔ لکھنا آج غالبؔ کے زمانے سے بھی بڑی سچائی ہے۔ اس لیے کہ آج کا جھوٹ غالبؔ کے زمانے کے جھوٹ

سے زیادہ سنگین ہے۔ اس جھوٹ کو غیر قوم کی حاکمیت نے پیدا کیا تھا۔ یہ جھوٹ ہم نے آپس میں جھوٹ بول کر اپنی کوکھ سے جنا ہے جو شخص یہ کہتا ہے کہ آج کچھ نہیں لکھا جا رہا۔ اچھا ادب تقسیم سے پہلے تخلیق ہو گیا اور اچھے شاعر ۱۸۵۷ء سے پہلے گزر گئے وہ شخص جھوٹا ہے وہ اس لیے جھوٹا ہے کہ یہ کہہ کر وہ آج کے ادب یعنی آج کے جھوٹ اور سچ سے آنکھ چرانا چاہتا ہے۔ نقّاد اور پروفیسر اور تہذیبی اداروں کے سربراہ جھوٹ بولتے رہیں لیکن اگر کوئی ایسی سبھا ہے۔ جہاں جیتے جاگتے ادیب بیٹھتے ہیں تو اس کا درد سر اوّلاً آج کا ادب ہونا چاہیے اگر آج کی تحریر کے کوئی معنی ہیں تو میرؔ اور غالبؔ کی شاعری کے بھی کوئی معنی ہیں۔ آج کچھ نہیں لکھا جا رہا ہے یا بے معنی لکھا جا رہا ہے تو پھر میرؔ اور غالبؔ کے معنی بھی کتنے دن باقی رہیں گے مگر آج لکھنا کیا معنی رکھتا ہے آج کا ادب اگر وہ صحیح اور سچے معنوں میں آج کا ادب ہے تو وہ آج کے چالو معاشرتی معیارات کا ترجمان نہیں ہو سکتا۔ وہ تو اس قدر کو واپس لانے کی کوشش ہو گی جسے ہمارا معاشرہ گم کر بیٹھا ہے آج کا ادب معاشرہ کا نہیں تاریخ کا ترجمان ہے۔ گویا اس کے وسیلے سے نہ آپ خازن بن سکتے ہیں نہ آپ کو موٹر کار نصیب ہو سکتی ہے شاید یہی وجہ ہے کہ ادیبوں کی تو اتنی بہتات ہے کہ پانچسو تک گنتی پہنچ گئی ہے مگر لکھنے والا اکیلا رہ گیا ہے۔ زمانے کی قسم آج کا لکھنے والا خسارے میں ہے اور بے شک ادب کی نجات اسی خسارے میں ہے۔ یہ خسارہ ہماری ادبی روایت کی مقدس امانت ہے۔

۱۹۶۲ء

ادب کی الف، بے، تے

میری نانی اماں نے تو خیر مغلوں کا سکہ بھی دیکھا تھا۔ مگر میں نے بچپن میں بس دو سکے دیکھے۔ ملکہ کی اکنی جو بیت گھس گئی تھی اور جارج پنجم کا روشن اور ابھری مورت والا پیسہ۔ اب یہ دونوں سکے ٹکسال باہر ہیں حالانکہ 'عظیم انسان' کی اصطلاح اب بھی چالو ہے۔

اصطلاحیں، استعارے اور تصورات سکے ہوتے ہیں۔ اپنے وقت میں خوب چلتے ہیں۔ وقت کا سکہ بدلتا ہے تو ان کی بھی قیمت گر جاتی ہے۔ مگر وضعدار لکھنے والے اپنے لفظ، استعارے ترکیبیں اور تصورات پتھر پہ بجا کے نہیں دیکھتے اور انہیں چالو سمجھ کر آخر دم تک استعمال کرتے رہتے ہیں۔

ملکہ کے وقت کے تین گھسے ہوئے سکے:

۱۔ جوش ملیح آبادی کی عقلی شاعری۔

۲۔ نیاز فتحپوری اور نئی پود کی دہریت۔

۳۔ انسان دوستی۔

چند استعارے جنہیں پھپھوندی لگ چکی ہے۔

سحر۔ اندھیرا۔ رہزن۔ رہبر

کلاسیکی شاعری کے دس استعارے جو نئے ترقی پسند شاعروں کے ہاتھوں معنی کھو بیٹھے:

دار و رسن، زنداں، قفس، منصور۔

غدر سے پہلے کے لفظ، لہجے اور ترکیبیں جن کے کنارے گھس چکے ہیں:

معاذاللہ۔ ارے تو یہ لہو کے چراغ۔ پرچم۔ گہرا سناٹا۔ خلا۔ سسکیاں۔ آکاش سماج دھندلکا۔ حریری ملبوس۔ غمِ جاناں۔ غمِ دوراں۔ عظیم ادب۔ آفاقیت۔ ابدی اقدار۔ انفرادیت۔ رچاؤ۔ سوز و گداز۔

اردو تنقید کی زنگ آلود ضرب الامثال۔

۱۔ ادب نام ہے تنقیدِ حیات کا۔

۲۔ ادب اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔

۳۔ ادب شخصیت کا اظہار ہے۔

۴۔ ادب پروپیگنڈا ہوتا ہے۔

۵۔ ہر ادب اپنے ماحول کا ترجمان ہوتا ہے۔

۶۔ ادب روایت کے شعور سے پیدا ہوتا ہے۔

گھسی ہوئی دونیاں چونیاں:

رمبو۔ باد یلئر۔ ٹی ایس ایلیٹ۔ غالب۔ گورکی۔ موپساں۔

ہر دور ادب پیدا کرنے کے اپنے نسخے ساتھ لے کر آتا ہے۔

نئی شاعری پیدا کرنے کا نسخہ ۔۔۔ مندرجہ ذیل میں سے کسی کو عنوان بنا کر نظم کہہ ڈالیے:

کلرک۔ ریڈیو اناؤنسر۔ نرس۔ طوائف۔ کوئی قدیم شاہی عمارت۔ رقاصہ۔ عالمی امن۔ بھوک۔

نئی شاعری بنانے کا نیا نسخہ ۔۔۔ یونانی دیو مالا سے کوئی کردار چنیے۔ اسے مقرس اردو میں جکڑ دیجیے۔ اوپر سے تھوڑا اسا یونگ چھڑک دیجیے۔ و نیز مندرجہ ذیل موضوعات پر

طبع آزمائی کیجیے:

ایٹمی جنگ۔ کا خطرہ۔

نئی غزل وضع کرنے کا ٹوٹکا یہ ہے کہ نئی اشیا کے نام شعر میں استعمال کیجیے جیسے:

کرسی۔ سائیکل، ٹیلیفون، ریل گاڑی، سگنل۔

اردو ادب کے حق میں دو چیزیں سب سے زیادہ مہلک ثابت ہوئیں ——— انسان دوستی اور کھدر کا کرتا۔ آدمی کی پوری خباثت کے واسطے سے بروئے کار آتی ہے نہ کہ دوستی کے حوالے سے، اور جن کی نفرت عمیق نہیں ہوتی۔ ان کی محبت بھی عمیق نہیں ہوتی۔ رہا کھدر کے کرتے کا معاملہ تو وہ جوگیا ہو یا نیلا نہماس کی پاکستان میں بہر صورت موٹر کار ہے۔ وہ دور جاگیرداری گزر گیا جب سعادت حسن منٹو ململ کا سفید کرتا پہن کر تانگے میں مال پر نکلا کرتے تھے۔ اب لاہور کی مال پر تانگا ممنوع ہے اور نئی قدروں نے موٹر کار کی صورت اختیار کر لی ہے۔

ادب اور موٹر کار دو الگ الگ قدریں ہیں۔ ادب شعر اور افسانہ گھسیٹ دینے کا نام نہیں ہے۔ ادب ایک ذہنی رویہ ہے، جینے کا ایک طور ہے۔ موٹر کار جینے کا ایک دوسرا اسلوب ہے۔ ادب اور موٹر کار کو یک جا نہیں کیا جا سکتا۔ وجہ یہ ہے کہ موٹر تیز چلتی ہے اور یہ قاعدۂ کلیہ ہے کہ جب سواری تیز چلتی ہے تو ادب کی گاڑی رک جاتی ہے مثلاً جب سے پاکستان کے ادیبوں نے رائٹرز گلڈ کے توسط سے ہوائی جہاز میں سفر کرنا شروع کیا ہے انھوں نے لکھنا چھوڑ دیا ہے اور ابنِ انشا نے جتنے عرصے میں پورے یورپ کا دورہ کیا۔ اتنے عرصے میں صرف ایک افسانہ لکھ سکا۔

مولانا محمد حسین آزاد جب لاہور کے اکبری دروازے سے گورنمنٹ کالج کی طرف چلتے تھے تو ان کا گھوڑا بہت سست چلتا تھا۔ مگر ان کی نثر سرپٹ دوڑتی ہے فیض احمد فیض کی

36/6

کار تو بہت تیز چلتی ہے۔ البتہ مصرع پویّاں چلتا ہے۔

چار آدمیوں کی صحبت ادیب کے تخلیقی کام میں کھنڈت ڈالتی ہے، لڑاکا بیوی، باتونی انٹلکچوئل۔ لائق معلّم، ادب کی سرپرستی کرنے والا افسر۔

یہ امر طے شدہ ہے کہ عبدالعزیز خالد نے نظمیں اردو ہی میں لکھی ہیں۔
جعفر طاہر کے کینٹوز میں ایک ٹیکنیکل عیب پایا جاتا ہے۔ وہ یہ کہ اسے شروع کیجیے تو وہ بالآخر ختم ہو جاتا ہے۔

رنگِ میر میں لکھنے کے طریقے تین ہیں۔ اوّل یہ کہ چھوٹی بحر میں یا خراماں بحر فعلُن فعلُن میں شعر لکھیے۔ تخلّص کے ساتھ جی یا صاحب کا لاحقہ لگائیے۔ دوم یہ کہ میر کے کسی ایک شعر کے مضمون کو اُلٹ کر روایت میں اضافہ کر دیجیے۔ مثلاً اگر میر کے شعر میں سفر کا انجام آبلہ پر ہو تو آپ بے اندیشہ پیروی میر سفر کا آغاز آبلہ سے بتلائیے۔ باقی رہا تیسرا طریقہ تو وہ فراق صاحب سے پوچھیے۔

طرزِ غالب میں ریختہ یوں لکھیے:

۱۔ فارسی ترکیبیں اور اضافتیں بے محابا استعمال کیجیے۔
۲۔ تفلسف شعار کیجیے۔
۳۔ تیسرا طریقہ میرزا یگانہ اپنے ساتھ لے گئے۔

انٹلکچوئل بننے کے طریقے بہت اور فرجس کثیر ہیں مگر میں انھیں نظر انداز کرتا ہوں کہ رسالہ

لمبا نہ ہو جائے۔ اجمالاً چند طریقے درج ذیل ہیں :

۱- روشن خیالی سے علاحدگی یعنی سگریٹ پینے والوں میں پائپ پیجیے۔ پائپ پینے والوں کی صحبت میں بیگلے کے سگریٹ کا رنج کھینچیے۔ تیز چائے میں دودھ اور چینی سے اجتناب برتیے اور کافی بلیک پیجیے۔

۲- مختلف النوع علوم کی کتابیں بغل میں رکھیئے کہ پانو بھاری ہو جائے۔

۳- کسی غیر ملکی کتب خانے کا کارڈ جیب میں رکھیے۔

۴- نئے SMS سے رابطہ پیدا کیجیے اور MYTH کی جستجو میں غلطاں رہیے۔

۵- پانچواں طریقہ قرۃ العین حیدر سے پوچھ کر بتاؤں گا۔

کلچرڈ بننے کے آزمودہ نسخے :-

۱- تجریدی مصوری، کلاسیکی موسیقی، مغربی سمفنیز و نیز تعمیرات سے شغف رکھیے۔

۲- مصوری کی نمائشوں، میوزک کانفرنسوں اور امریکہ سے آئے ہوئے طائفوں کے اعزاز میں ہونے والی تقریبوں میں شرکت کیجیے۔

۳- اسلام کے بارے میں ٹوائن بی کا حوالہ یاد رکھیے۔

۴- پاکستانی کلچر پہ بحث مقرر کیجیے۔ گندھارا آرٹ، ٹیکسلا اور موہنجو داڑو کے بارے میں جاننا لازم نہیں۔ مگر حوالہ دینا نہ بھولیے۔

۵- یونیسکو اور اعجاز حسین بٹالوی سے IN TOUCH رہیے۔

۱۹۶۲ء

ڈرامے میں قومی موضوعات

معاف کیجیے۔ میں اپنی بات کا آغاز ذاتی حوالے سے کروں گا۔

ابتدائی کلاسوں میں تو یہی رہا کہ گھوڑے پر مضمون لکھ لیا یا گائے پر خامہ فرسائی کی۔ مگر نویں کلاس میں پہنچے۔ تو ماسٹر صاحب نے کہا کہ کسی قومی موضوع پر مضمون لکھ کر لاؤ۔ میں نے مسلمانوں کے زوال پر ایک مضمون لکھا۔ ماسٹر صاحب نے جو بہت پاکباز مسلمان تھے اور مسدسِ حالی پڑھ کر رویا کرتے تھے میرے مضمون کو بہت پسند کیا۔

اپنے کسی پسندیدہ قومی موضوع پر اپنی سمجھ کے مطابق میں آج بھی مضمون لکھ سکتا ہوں۔ البتہ میری سمجھ میں ابھی تک یہ بات نہیں آئی ہے کہ کسی قومی موضوع پر ڈراما کیسے لکھا جا سکتا ہے بہر حال یہ خیال نیا نہیں ہے۔ مولانا حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں عین بین یہی خیال ظاہر کیا ہے۔ مگر انھوں نے اس خیال کی تبلیغ شاعری کے حوالے سے کی تھی اور اردو غزل پر انھوں نے بہت لے دے کی کہ وہ قومی مقاصد کی تابع نہیں ہے۔ مولانا حالی کے نظریے اور آج کے موضوع میں اگر کوئی اختلاف ہے۔ تو تاریخی پس منظر کا ہے۔ مولانا حالی نے اپنا نظریہ ایک اور پس منظر میں وضع کیا تھا۔ یہ خیال کہ ڈرامے کے موضوعات قومی ہونے چاہییں اور ڈرامے کو قومی مقاصد کے تابع ہونا چاہیے۔ ایک اور پس منظر میں ابھرا ہے۔ پس منظر اس کا یہ ہے کہ اسٹیج ہماری تہذیبی روایات میں کچھ ایسا رچا بسا نہیں ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں۔ بلکہ روایتی قسم کے مسلمان اُسے لہو و لعب کے خانے میں ڈالتے ہیں۔ ڈرامے کا علمبردار گروہ یوں سوچتا ہے

کہ اگر اُس نے پاکستان کی اس اکثریت کو ڈرامے کا قائل کر لیا تو ہمارے یہاں اس صنف کے پھولنے پھلنے کے امکانات روشن ہو سکتے ہیں۔ سو وہ اُنھیں یہ یقین دلانے میں مصروف ہے۔ کہ ڈراما کھیل تماشا نہیں بلکہ ایک سنجیدہ سرگرمی ہے مگر یقین دلانے کی اس کوشش میں وہ ڈرامے کی تخلیقی صنعت پر نہیں بلکہ تبلیغی قدر و قیمت پر زور دیتا ہے اس نئے ملک کے لوگوں کے قومی جذبے کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے وہ ان پر جتلاتا ہے کہ ڈرامے نے فلاں فلاں ملک میں قومی تعمیر میں کس طرح ہاتھ بٹایا ہے اور کس طرح وہ یہ فرض پاکستان کی قومی تعمیر میں بھی ادا کر سکتا ہے۔ یہاں سے مولانا حالی کی نیت اور ڈرامے کے علمبرداروں کی نیت میں فرق کیا جا سکتا ہے۔ مولانا حالی کا مسئلہ یہ تھا کہ شاعری رہے یا جائے قوم کو زندہ رہنا چاہیے۔ ڈرامے کے علمبرداروں کا مسئلہ یہ ہے کہ تخلیقی صفت رہے یا جائے۔ ڈرامے کو پروان چڑھنا چاہیے اس مصلحت آمیز رویے کی بنا پر اب خود ڈرامے کے علمبردار رفتہ رفتہ اس کے قائل ہو گئے ہیں کہ ڈرامے کی حیثیت محض ایک تبلیغی ادارے کی ہے یہ کہ ادب اور آرٹ کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما بھی تبلیغی ادارے سے بڑھ کر ایک تخلیقی ادارہ ہوتا ہے اسے انھوں نے فراموش کر دیا ہے مگر یہ بھی ایک مصلحت ہے کوئی عقیدہ نہیں ہے اس لیے کہ ڈرامے کے علمبردار استدلال یوں کرتے ہیں کہ مصور اور شاعر کی طرح ڈراما نگار خود مختار نہیں ہے ڈراما اصلاً سٹیج کرنے کی چیز ہے اور اسٹیج کے واسطے سے وہ تماشائیوں کا محتاج ہے۔ پس جس طرح شاعر اپنے قارئین سے بے نیازی برت سکتا ہے۔ ڈراما نگار اپنے تماشائیوں سے نہیں برت سکتا۔ یہ استدلال وہی ہے جو گھٹیا فلمیں بنانے والے پاکستانی فلم ساز پیش کرتے ہیں۔ ڈرامے کے علمبرداروں کا رویہ تخلیقی آدمی کے رویے سے کتنا مختلف ہے۔ تخلیقی آدمی کو اصرار ہوتا ہے کہ میں نے جس طرح چیزوں کو دیکھا ہے اور جس طرح انسانی رشتوں کو سمجھا ہے اسی طرح میں پیش کروں گا۔ اُسے اپنی تخلیقی طاقت پر بھروسا ہوتا ہے اور کوئی عقیدہ اس کی پشت پر ہوتا ہے جس کے زور پر وہ معاشرہ میں اکیلا بھی رہ جائے تو پاؤں جمائے کھڑا رہتا ہے مگر

پاکستان میں ڈرامے کے پاؤں نہیں ہیں ڈرامے کے علمبرداروں نے مصلحت اسی میں دیکھی ہے۔ کہ لوگوں کو کسی طرح خوش کرو اور ڈرامے کی گاڑی کو چلاؤ۔ لوگوں کو خوش کرنے کا ایک طریقہ انھوں نے یہ دریافت کیا ہے کہ ایسے ڈرامے تیار کرو جس میں ہنسی دل لگی کے سوا کچھ نہ ہو۔ دوسرا طریقہ انھوں نے یہ سوچا کہ تھیٹر ہال کو خطیب کا سٹیج بنا دو۔ ہمعصر پاکستانی ڈرامے کے دو رنگ ہیں۔ پہلے رنگ میں ڈراما خالی کھیل تماشا ہے۔ دوسرے رنگ میں محض پروپیگنڈا ہے۔

پروپیگنڈا کا لفظ استعمال کر کے شاید میں نے ایک گڑے مردے کو اکھاڑ دیا ہے اس پر ڈرامے کے بعض علمبردار وہی دلیل پھر پیش کریں گے جو آج سے پہلے ادب اور پروپیگنڈا کی بحث میں ترقی پسند ادیب پیش کر رہے۔ تھے۔ وہ یہ دلیل پیش کرتے تھے کہ پروپیگنڈا تو ہر ادب ہوتا ہے۔ اس لیے کہ ہر طرح کا ادب کسی نہ کسی خیال کا پروپیگنڈا کرتا ہے یہ دلیل محض چالاکی ہے۔ پروپیگنڈا جس طرح ہم نے اسے بیسویں صدی میں جانا ہے ادب اور آرٹ کے طریق سے الگ ایک طریق ہے پروپیگنڈا انسان کو مغلوب کرنے کی کوشش ہے۔ اس طریق میں خیال کو اوپر سے مسلط کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ادب اور آرٹ کے طریق میں انسان کو مغلوب نہیں کیا جاتا۔ اس سے بھائی چارا پیدا کر کے اس کے اندر کے انسان تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔ اسے بروئے کار لانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ پس پروپیگنڈے کے اثر سے آدمی اگر بدلتا ہے تو اوپر اوپر سے بدلتا ہے۔ ادب اور آرٹ کے واسطے سے آدمی اندر سے بدلتا ہے۔ ادب اور آرٹ کا کام وعظ کرنا نہیں ہے۔ آگہی عطا کرنا ہے اور ڈراما انسانی رشتوں کے پیچ در پیچ عمل کے درمیان ایک سفر ہے۔ کیا ضروری ہے کہ اس سفر کا نتیجہ کسی انسانی مسئلہ کے حل ہونے کی صورت میں برآمد ہو۔ ہو سکتا ہے۔ کہ اس سارے سفر کا حاصل بس کسی انسانی صورتِ حال کے بارے میں ایک آگاہی ہو اور وہ آگاہی ایسی ہو جو کسی محکمہ یا ادارے کے سوچے ہوئے قومی پروگرام کے فوری استعمال میں نہ آ سکے۔ ڈراما نگار سے لے دے کے بس ایک ہی توقع کی جا سکتی ہے وہ یہ کہ اُس نے اپنے عہد کے انسانی مسائل کو شدت اور آزادی سے بسر کیا ہے اور انسانی

تعلقات کے جس تانے بانے کا وہ حصّہ ہے اس نے اس تانے بانے کو ایک جیتی جاگتی حقیقت کے طور پر جانا اور محسوس کیا ہے۔ اس عرفان کے بعد ہی ڈراما نگار سے یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ جو کچھ لکھے گا اپنے عہد اور اپنے گرد و پیش کے شعور کے ساتھ لکھے گا اور جو کچھ لکھے گا اس میں ہم اپنی کسی صورتِ حال کو شناخت کر سکیں گے اور کوئی نئی آگاہی پا سکیں گے۔ یوں قلم کو کسی راہ پر چلنے سے روکا تو نہیں جا سکتا۔ لیکن اسکول ماسٹر کے دیے ہوئے موضوع پر مضمون لکھنا کسی قومی ادارے کے دیے ہوئے تعمیری تصور کو موضوع بنانا کسی تحریک کے دیے ہوئے خیال پر ڈراما لکھنا۔ ان تینوں صورتوں میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔ تینوں صورتوں میں ہمیں ریڈی میڈ سچائی سے سابقہ پڑتا ہے اور ڈراما ریڈی میڈ سچائی کی وضاحت کا معاملہ نہیں ہے بلکہ نئی سچائی کی دریافت کا معاملہ ہے۔

تو اصل مسئلہ یہ نہیں ہے کہ ڈراما نگار قومی موضوعات پر ڈرامے لکھتا ہے یا نہیں۔ اصل مسئلہ یہ ہے۔ کہ کیا اُس نے انسانی رشتوں کے اس تانے بانے کو جسے ہم پاکستانی قوم کہتے ہیں ان عقائد اور تصورات سمیت جن کی وہ پیداوار ہے۔ قبول کیا ہے کیا وہ استعارے اور علامتیں جو اس قوم کی رُوح کی ترجمانی کرتی ہیں۔ اس کے لیے واردات بنی ہیں۔ اگر وہ عقائد اور تصورات اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے اور وہ استعارے اور علامتیں اس سے کچھ نہیں کہتیں۔ تو اسے اس قوم کی رُوح تک کیسے رسائی حاصل ہو گی اور پھر وہ ایسا ڈراما کیسے لکھ سکے گا۔ جس میں یہاں کا آدمی اپنے آپ کو اپنے باطن کی تمام گہرائیوں سمیت محسوس کر سکے۔ ایسا ڈراما نگار بے شک قومی موضوعات پر ڈرامے لکھتا ہے۔ اس کے ڈرامے اس قوم کے ترجمان نہیں ہوں گے۔ کسی تعمیری پروگرام میں بے شک فٹ ہو جائیں۔

۱۹۶۳ء

ادب اور تصوّف

یہ جو نیلی چھت تلے مزاروں کے گنبدوں پر نیلے کبوتر بیٹھے رہتے ہیں ہم سے کیا کہتے ہیں
کل جب میں شام رکن الدین عالم کے مزار پر گیا ہوں تو وہاں میں نے اس بار نیلے کبوتروں کی ٹکڑی
سے الگ ایک سفید کبوتر کو بھی بیٹھے دیکھا اور میں نے کہا کہ یہ کبوتر کون ہے۔ معاف کیجیے میں
تصوف کے بارے میں یا تصوّف اور ادب کے رشتے کے بارے میں کوئی علمی گفتگو نہیں کروں گا۔
یہ دھندا میں نے شروع کر دیا تو پھر بے چارے ممتاز حسین کیا کریں گے بات یہ ہے کہ میں نے
تو تصوّف کتابوں میں نہیں پڑھا ہے۔ البتہ کبوتروں کی معرفت اکا دکا بات مجھ تک پہنچی ہے۔
اور میں نے کل شام رکن الدین عالم کے مزار پر جا کر کبوتروں کو دانہ اسی خضوع و خشوع سے۔
ڈالا جس خضوع و خشوع سے محمد حسن عسکری ابن العربی پر اپنے علمی خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔
کل کی صبح بہت روشن تھی مگر مزار کے اندر وہی ہمیشہ والا ایک مقدّس دھندلکا تھا۔
اور ایک عورت بہت دیر سے سر جھکائے آنکھیں بند کیے چپ چاپ ایک پسر دگی کے
عالم میں بیٹھی تھی اور باہر تھوڑے فاصلہ پر ایک شخص دوتارا بجاتا تھا اور ڈوب کر
خواجہ فرید کی کافی پڑھ رہا تھا اور میرے ارد گرد کبوتر بہت اکٹھے ہو گئے تھے۔ جنگلی
کبوتروں نے مجھے بچپن میں بہت خراب رکھا ہے میں غلیل لیے ان کے پیچھے دور دور گیا
ہوں۔ مگر ان کے پیچھے میں جتنا دور گیا وہ کبوتر مجھ سے اتنے ہی دور ہوتے گئے۔ مگر یہاں اس
مبارک مزار کے سایے میں کبوتر مجھے آن ملے تھے۔ ان کے دل سے میری طرف سے سارے

تنک اور وسوسے رخصت ہو گئے تھے اور وہ میرے آس پاس اطمینان سے دانہ چگ رہے تھے۔
دوستو یہ تصوف کی روایت ہے۔ میں نے محمد حسن عسکری اور ممتاز حسین کی فضیلت مآبی کا مرہونِ منت
ہوئے بغیر اس سے وصل حاصل کیا۔ یہ جملہ معترضہ درمیان میں آگیا۔ میں اصل میں یہ جملہ لکھنے والا تھا کہ
اس آن میں نے اپنے تئیں ایک نئی سنگت میں پایا۔ وہ گم متھان عورت جسے جانے کون سا دکھ یہاں
کھینچ کر لے آیا تھا۔ بورکھ آدمی کا اعتبار کرنے والے جنگلی کبوتر۔ خواجہ فرید کی کافی لہک لہک کر
پڑھنے والا سائیں۔ اور میں جس کے پتلون کی شکن وہاں دیر تک بیٹھے رہنے کی وجہ سے بالکل
بگڑ گئی تھی۔ اصل میں ہمیں اپنے آپ کو اظہار کرنے کا موقع مل گیا تھا۔ روزمرہ کی عملی زندگی میں
تو یہ موقع نصیب نہیں ہوتا تھا اور اپنے آپ کو اظہار کرنا ہمارا بنیادی مسئلہ ہے یعنی ہم
آدمیوں کا بھی اور کبوتروں کا بھی اور اب مجھے پھر وہ سفید کبوتر یاد آرہا ہے جو جنگلی کبوتروں کی
ٹکڑی سے الگ آنکھیں موندے بیٹھا تھا اور جس نے میرے دانے پر کوئی توجہ نہیں دی شاید
وہ کسی چھتری سے رسا تڑا کر یہاں آگیا تھا۔ بات یہ ہے کہ کبوتر باز کبوتروں پر عجب عجب
پابندیاں عائد کرتے ہیں۔ ان پر پابندی ہوتی ہے کہ وہ دن میں اڑان ضرور کریں اور جب
سیٹی دی جائے تو نیچے اتر آئیں۔ انھیں تھوڑا سا بھوکا بھی رکھا جاتا ہے کہ وہ کبوتر باز سے
بالکل بے نیاز نہ ہو جائیں۔ کوئی کوئی کبوتر وقتاً فوقتاً پابندی کی اس زندگی سے بغاوت کرتا ہے
اور چھتری سے اڑ کر کسی گنبد پہ جا بیٹھتا ہے۔

ہاں تو شاہ رکن الدین عالم کے مزار کے اندر وہی ہمیشہ والا ایک مقدس دھندلکا تھا۔
ایک عورت بہت دیر سے سر جھکائے آنکھیں بند کیے چپ چاپ ایک بے سدگی کے عالم میں
بیٹھی تھی۔ باہر مجھ سے تھوڑے فاصلے پر ایک شخص دوتارا بجاتا تھا اور خواجہ فرید کی کافی پڑھ
رہا تھا اور میں نے دانہ ڈال کر بہت سے کبوتروں کو اپنے گرد اکٹھا کر لیا تھا۔ مگر سفید کبوتر جنگلی
کبوتروں سے الگ آنکھیں موندے بیٹھا تھا۔ اس نے میرے دانے پر کوئی توجہ نہیں دی۔ میں نے
سوچا کہ یہ شاید کسی چھتری سے اڑا ہوا کبوتر ہے۔

کبوتر اور انسانی رُوح دونوں کو ضابطوں اور پابندیوں سے نفور ہے اور انسانی رُوح صوفیوں، اور درویشوں کے قصّوں میں بار بار کبوتر کا استعارہ اوڑھتی ہے اور اپنی آزادی کا اعلان کرتی ہے۔ کبوتر جب چھتری اور کابک کی پابندیوں سے بیزار ہوتا ہے تو کسی گنبد پہ جا بیٹھتا ہے اور رُوح جب، پابندیوں سے متنفر ہوتی ہے تو آدمی سرکار دربار کو معاشرہ کو، معاشرہ کے ضابطوں کو سلام کرتا ہے اور کسی ویران گوشے میں تکیہ بنا لیتا ہے اور اسے ہم صوفی کہنے لگتے ہیں۔

ہم ستم زدگان کا جہان تنگ ہے۔ معاشرہ کے قاعدے اور ضابطے ہمارے حواس اور ہمارے وجدان کو پوری طرح بروئے کار نہیں آنے دیتے سو ہمارے تجربے محدود ہوتے ہیں۔ جس شخص نے معاشرہ کو سلام کر لیا اس نے اپنی دنیا کو وسیع کر لیا پھر اُس کے تجربے ہمارے تجربوں سے زیادہ بھرپور اور زیادہ تہہ دار ہو جاتے ہیں۔ شیخ ابوالقاسم گورگانی نے کہا کہ میں نے اپنے نفس کو سانپ کی شکل میں دیکھا دُوسرا صوفی بولا کہ میں نے اپنے نفس کو چوہے کی صورت پایا۔ ابوالعباس نے بیان کیا کہ میں نے اسے کُتّے کے بھیس میں مشاہدہ کیا۔ بات یہ ہے کہ انسانی ذات تو ایک لمبے ارتقائی عمل کے بعد انسانی ذات بنی ہے اب یہ ان گنت حیواتی قالب جن سے وہ گزر چکی ہے اس کی تہہ میں دبے پڑے ہیں مگر ہمیں فرصت کہاں کہ اپنے اندر کے تاریک برّاعظم کا سفر کریں صُوفی اس تاریک برّاعظم کو کھوندتا ہے اور عجب عجب جنگلوں اور بیابانوں سے گزرتا ہے۔ جو چیزیں ہمارے لیے محض تصورات ہیں انھیں وہ آنکھ سے دیکھتا ہے۔ ہمارے اندر کی بدی ہمارے لیے تجریدیت ہے صُوفی کے لیے وہ مجسّم بن جاتی ہے۔ صوفی نے اس اندر کی بدی کی کوئی تشکل اُڑتی اُڑتی بیان کی اور چُپ ہو گیا۔ مگر دوستووسکی نے اسے بیان کرنے کے لیے موٹے موٹے ناول لکھ ڈالے۔ بات یہ ہے کہ صوفی نے اگر کچھ بیان کیا تو یہ اس کا احسان ہے لیکن اگر دوستووسکی وہ بیان نہ کرتا جو اس نے دیکھا تھا تو وہ ناول نگار نہ رہتا۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے بڑے افسوس سے کہا کہ رسول اللہ عرش پہ پہنچ گئے اور پھر واپس آ گئے۔ خدا کی قسم اگر میں عرش پہ پہنچ جاتا تو کبھی

واپس نہ آتا اور اس سے علامہ اقبال نے صوفی اور پیغمبر کے درمیان امتیاز کیا کہ صوفی وہ ہے جو آسمانوں پر جا کر واپس نہیں آیا کرتا۔ پیغمبر وہ ہے جو آسمانوں پر جاتا ہے اور پھر اسی دنیا میں واپس آجاتا ہے۔ درست ہے اور ادب حیز ولیست از پیغمبری۔ ادب آسمانوں سے واپس آنے کی اطلاع ہے صوفی نے جو کچھ مشاہدہ کیا ہے اسے بیان کرنا اس کے فرائض میں شامل نہیں ہے مگر ادیب نے جو مشاہدہ کیا ہے، جو اس پر کشف ہوا ہے۔ اس کی اطلاع دینا اس کا بنیادی فریضہ ہے۔ یہاں سے تصوف اور ادب کی راہیں الگ الگ ہو جاتی ہیں۔

صوفی کو چاہیے کہ خاموش رہے اور ادیب کا فرض ہے کہ بولتا رہے۔ مگر آخر خاموشی بھی تو اظہار کا ایک اسلوب ہے اور ادیب کو وقتاً فوقتاً اس اسلوب کو بھی برتنا پڑتا ہے۔ کل جو عورت شاہ رکن الدین عالم کے مزار سے لگی خاموش بیٹھی تھی وہ بھی تو اپنا اظہار کر رہی تھی۔ ہم روز کے جھگڑوں میں گرفتار لوگ دن رات بولتے رہتے ہیں۔ بولنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ معاشرہ میں خاموش رہنے کی آزادی کہاں۔ خاموشی کے متلاشی مزاروں پر جاتے ہیں اور خاموشی کے چند لمحے حاصل کرتے ہیں صوفی وہ شخص ہے جو شہر کے ہنگاموں سے قطع تعلق کر کے کسی ویرانے میں تکیہ بناتا ہے اور خاموش رہنے کی آزادی حاصل کر لیتا ہے اور فرانس کے ادیبوں نے نازی تسلط کے زمانے میں روپوش ہو کر خاموش رہنے کی آزادی حاصل کی۔

اس وقت ان کی خاموشی ان کا سب سے کامیاب اظہار تھی۔ مگر یہاں پھر وہی دقت ہے جس صوفی نے خاموش رہنے کی آزادی حاصل کر لی۔ اس نے گویا نروان پا لیا۔ مگر ادیب کو خاموش رہنے کی آزادی حاصل کرنے کے بعد پھر اس سے کنارہ کرنا پڑتا ہے۔ اسے یہ اطلاع دینی پڑتی ہے کہ وہ کیوں خاموش ہوا تھا۔ خاموشی کی واردات تصوف میں اپنی منزل آپ ہے خاموشی کی واردات ادب میں ایک نئے کلام کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ جو ادیب ہمیشہ کے لیے خاموش ہو گیا ہے وہ یا تو صوفی ہو گیا ہے یا دنیا اسے لے بیٹھی ہے اور دنیا میں پھنسے ہوئے ادیب کی نشانی یہ ہے کہ جہاں اسے خاموش رہنا چاہیے وہاں وہ بولے گا۔ جہاں اسے بولنا چاہیے وہاں وہ خاموش رہے گا کب بولنا چاہیے اور کب نہیں بولنا چاہیے۔ صوفی تو اس

جھمیلے ہی سے نکل گیا۔ مگر ادیب کے ساتھ یہ جھمیلا مستقل لگا ہوا ہے۔

مگر ادیب اس لیے بولتا ہے کہ کوئی سُنے۔ جو لفظ اس کے قلم سے نکلا ہے اُسے کسی دل میں گھر کرنا چاہیے۔ ورنہ وہ آوارہ روح بن جائے گا اور لکھنے والے کو بھی ستائے گا اور ان لوگوں کو بھی جنھوں نے اسے نہیں سُنا۔ ایک زندہ معاشرہ میں شعر اور افسانہ آوارہ روحیں بن جاتے ہیں۔ صوفیہ آوارہ روحوں کے لیے مسکن مہیا کرتے ہیں۔ آوارہ کبوتر مزاروں کے گنبدوں پر آ بیٹھتے ہیں اور دانہ پانی پاتے ہیں۔ جو عورت کسی کی جدائی میں بیقرار ہے وہ مزاروں پہ جاتی ہے اور قرار حاصل کرتی ہے۔ تصوف کی روایت ایسے سانچوں کو جنم دیتی ہے جن کے راستے ہم اپنا اظہار کرتے رہتے ہیں اور قلب و نظر کی سطح پر زندہ رہتے ہیں۔ یہ سانچے تہذیبی منطقہ بن جاتے ہیں اور پورے معاشرہ کی داخلی زندگی میں ایک ترتیب اور تنظیم پیدا کرتے ہیں۔ روزمرہ کی کاروباری زندگی ہماری داخلی زندگی کی شادابی کو چوستی رہتی ہے تصوف کی روایت سے جنم لینے والے سانچے اس کی تلافی کرتے رہتے ہیں۔ ہمارے اندر جو شے مرگئی ہے اسے زندہ کرتے ہیں، جو علاقے خشک ہو گئے ہیں انھیں سیراب کرتے ہیں۔ یعنی ان کے فیض سے ہمارے دل زندہ رہتے ہیں اور شعر اور افسانے کو قبول کرنے کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔ اسی لیے ایک ایسے معاشرہ میں جہاں تصوف کی روایت زندہ تہذیبی اداروں کی صورت میں کار فرما ہو ادب کو بار بار اس روایت سے رجوع کرنا پڑتا ہے اس سے استفادہ کرنا پڑتا ہے۔ اس استفادے سے وہ اپنے آپ کو زیادہ مؤثر اور زیادہ قابل قبول بناتا ہے۔ یہ روایت موجود ہو اور پھر ادب اس سے استفادہ نہ کرے تو وہ اردو کی نئی شاعری بن کر رہ جاتی ہے کہ وہ رسالوں میں تو چھپتی ہے مگر دل و دماغ پہ نقش نہیں چھوڑتی۔ اصل میں ہمارے یہاں شعر اور افسانہ زندہ ہی اس وجہ سے ہیں کہ شاہ رکن الدین عالم کے مزار کے گنبد پر کبوتر بیٹھے ہیں اور اندر موم بتیوں کے دھندلکے میں کوئی عورت اپنی مراد مانگ رہی ہے اور باہر ایک سائیں دوتارا بجا رہا ہے اور کافیاں پڑھ رہا ہے۔ یہ سلسلہ ختم ہو جائے تو شعر اور افسانہ ختم ہو جائیں گے۔ بس فاضل پروفیسروں کی تنقید رہ جائے گی۔

ہمارے عہد کا ادب

"کسی خاص شکل کو یاد کرتے کے معنی ہیں کسی خاص لمحے کا افسوس کرنا اور دکھ کی بات یہ ہے کہ گھر اور گلیاں اور کوچے بھی گزرتے برسوں کی مثال گزرتے چلے جاتے ہیں" اس فقرے پر پروست کے ناول کی پہلی جلد کا انجام ہوتا ہے اور مجھے ۱۴ اگست کی آمد کے ساتھ ساتھ وہ لمحہ یاد آرہا ہے جب ہم اپنے گھروں اور گلیوں اور کوچوں کو یاد کر رہے تھے۔ اُن گھروں اور گلیوں اور کوچوں کو جو چشم زدن میں زمانے کی مانند گزر گئے تھے ایک زمانہ گزرتا ہے تو دوسرا زمانہ آتا ہے اور ہر نیا زمانہ کسی بڑی واردات کا حاصل ہوتا ہے یہ بڑی واردات جنگ بھی ہو سکتی ہے اور کسی نئے سائنسی نظریے کا اعلان بھی۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ خارج کی اس واردات سے باطن میں بھی کوئی واردات گزری ہے؟ جب ایک واقعہ سے عمل اور ردِ عمل کا ایسا سلسلہ شروع ہو جائے کہ ہماری پسند اور ناپسند میں فرق آجائے، ہمارے دکھ درد اور سے اور ہو جائیں۔ چیزوں کے متعلق ہمارا رویہ بدل جائے تو اس بدلے ہوئے طور سے دیکھنے، سوچنے اور محسوس کرنے کا جو ایک مجموعی طرز پیدا ہوتا ہے اس سے ہم نئے زمانے کا تعین کرتے ہیں۔ اسے ہم اُس عہد کا طرزِ احساس کہتے ہیں اور میں کس لمحے کو یاد کرتا ہوں۔ جب نیا زمانہ تو شروع ہو گیا تھا مگر پرانا زمانہ پیچھے ہٹنے پر آمادہ نہیں تھا۔ وہ فسادات کی صورت میں اپنی مدافعت کر رہا تھا۔

ترقی پسند ادیبوں نے انسانیت کے نام پہ فسادات کی مذمت کی مگر سعادت حسن منٹو ان فسادات کے واسطے سے معروضی طور پر یہ سمجھنے کی کوشش کر رہے تھے کہ بحران میں آدمی کا

دگمہ ٹمنگ کیا ہوتا ہے اور اُس کے اندر چھپی ہوئی برائی کس طرح باہر آتی ہے۔ ترقی پسند ادیبوں میں فیض احمد فیض نے ایک نظم لکھ کر اپنا فرض منصبی ادا کر دیا۔ ترقی پسند شاعروں نے اس نظم کو شمع ہدایت جانا اور برسوں اس کی روشنی میں چلتے رہے۔ مگر احمد ندیم قاسمی نے سرگرمی سے نظمیں اور افسانے لکھے۔ وہ جتنے جذباتی ہو رہے تھے۔ سعادت حسن منٹو اتنا ہی غیر جذباتی بننے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہ دو شخص اس وقت کے دو ذہنی رویئے تھے۔ ایک تیسرا ذہنی رویہ شاید اور بھی تھا اور یہ کہ اس واقعہ سے حتی الامکان دامن بچایا جائے مبادا صحافت ادب میں در آئے۔ مختار صدیقی، قیوم نظر اور یوسف ظفر نے احتیاط تو بہت برتی لیکن شاید پوری طرح دامن نہ بچا سکے۔

یہ تین ذہنی رویے اس نسل کی فکر کا نچوڑ تھے جس کے ذہن نے تقسیم سے پہلے کی دہائی میں نشو و نما کی تھی اور پختگی حاصل کی تھی۔ لیکن ان کے درمیان ایک اور ذہنی رویہ جنم لے رہا تھا۔ جو ایک نئے احساس کی پیداوار تھا اس نئے احساس کا خمیر اس عہد کے تجربے سے اٹھا تھا اور عہد کا تجربہ کیا تھا؟ پچھلی نسل کی تحریروں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے فسادات کو اس عہد کا تجربہ جانا اور اس کو پیش کرنے کی کوشش کرتے رہے نئے لکھنے والوں کے یہاں عہد کا تجربہ ہجرت کے وسیع تر معنوں میں تعریف کیا گیا ہے اور ہجرتِ مسلمان قوم کی تاریخ میں ایک ایسے تجربے کا مرتبہ رکھتی ہے جو بار بار اپنے آپ کو دہراتا ہے اور خارجی اور باطنی دکھ درد کے ملے عمل کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے اس وقت ہم سب پاکستانی مہاجر تھے، غیر مقامی بھی اور مقامی بھی اس لیے کہ سوال اصل میں ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں نقلِ وطن کا نہیں بلکہ ایک پرانے ملک سے ایک نئے ملک میں ہجرت کا تھا۔ کچھ لوگ اسپیشل گاڑیوں میں بیٹھ کر پاکستان پہنچے۔ کچھ لوگوں نے یہیں بیٹھے بیٹھے اپنے آپ کو پرانے ملک سے نئے ملک میں داخل ہوتے دیکھا۔ ان کے پیروں کے نیچے کی زمین، جو پہلے ہندستان تھی اب پاکستان بن گئی تھی۔ ذہنی ہجرت کا سوال دونوں قسم کے مہاجروں کے ساتھ تھا۔ ہجرت کے اس تصور کو قبول کر لیجیے تو وہ ایک خارجی واقعے سے بڑھ کر ایک روحانی صورتِ حال نظر آئے گی، اور شاید اسی صورت میں ہم اس عہد کے

تجربے سے تعارف حاصل کر سکتے ہیں۔ اس وقت پاکستان کا مطلب تھا ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں ہجرت۔ یہ اس عہد کا مرکزی سوال تھا۔ یہ سوال مخصوص طور پر لکھنے والوں کے یہاں اٹھا ہے مثلاً؛ قرۃ العین حیدر اور ناصر کاظمی۔ اس سوال کے ساتھ یہ لکھنے والے درد و کرب کے ایک پورے عمل سے گزرتے ہیں اور پوری حقیقت کے ساتھ ساتھ عہد کے تجربے میں شرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے بزرگ لکھنے والوں کے یہاں یہ سوال شاید اس طرح نہیں اُٹھا تھا یا شاید وہ اس سوال سے آشنا ہی نہیں تھے۔ اُن کا موضوع فسادات تھے جن کا تذکرہ ان نئے لکھنے والوں کے یہاں برائے نام ملتا ہے۔ منٹو کا طریقہ کچھ ایسا تھا کہ جیسے کوئی متفکر کسی پر آشوب زمانے کی تاریخ پڑھے اور اس حوالے سے انسان کی فطرت پر معروضی طور پر غور و فکر شروع کر دے۔ یہ طریقہ کچھ اس طور پر برتا گیا ہے کہ لکھنے والے اور عہد کے تجربے کے درمیان ایک دوری نظر آتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی اپنے جذباتی رویئے کے زور پر اس تجربے کے قریب آنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ان کا یہ رویہ صرف یہ ثابت کرنے میں مددگار ہوتا ہے کہ قاسمی صاحب آدمی دردمند ہیں اور دوسروں کے دکھ درد کو شدت سے محسوس کرتے ہیں ان کے افسانوں کا نقشا یہ ہے جیسے محلے میں کوئی واردات ہو گئی ہے اور قاسمی صاحب محلے بھر سے زیادہ مضطرب ہیں۔ مگر قرۃ العین حیدر کے ناول 'میرے بھی صنم خانے' میں یوں لگتا ہے کہ خود قرۃ العین کے گھر کوئی سانحہ گزرا ہے۔

یہ بھی دیکھیئے کہ عہد کے تجربے سے قرب نے پسند اور ناپسند میں کیسا فرق پیدا کر دیا اور چیزوں کے بارے میں رویہ کس طرح بدل دیا۔ کہاں تو لکھنے والے معاشرے کے خلاف شمشیر برہنہ بنے رہتے تھے، کہاں اب وہ گمشدہ معاشروں کو یاد کرنے لگے۔ تقسیم سے پہلے کیا ترقی پسند اور کیا غیر ترقی پسند، سب معاشرے سے اس کی خرابیوں کی بنا پر ناراض تھے۔ مگر ہجرت کے عمل میں یہ ہوا کہ معاشرے کا تانا بانا بکھر گیا۔ مختلف علاقوں کے مختلف تہذیبی سانچے منتشر ہو گئے اور قصبے اور شہر آنکھوں سے اوجھل ہو گئے۔ یہ صورتِ حال لکھنے والے اور معاشرے کے درمیان ایک مفاہمت کا سبب بن گئی۔ اب لکھنے والے گمشدہ معاشرے کو اس کی خوبیوں اور خرابیوں

ہیئت ہمدردانہ رویے کے ساتھ پیش کرنے لگے۔ قرۃ العین حیدر نے یہ سمجھا کہ جو معاشرتی نقشہ انھوں نے اوجھل ہوتے دیکھا ہے وہ اس برِ عظیم میں تہذیبی زندگی کا حاصل تھا اور وہ اُسے رومانی اندازِ نظر کے ساتھ یاد کر کر کے دکھی ہونے لگیں۔ اے حمید نے اپنے ناول دڑبے، میں براہِ راست ہجرت کا تجربہ پیش کرنے کی کوشش کی۔ محلہ محلہ ہجرت کرتے ہوئے گھرانے کو اپنے گمشدہ شہر کے محلے شریف پورہ کی تھی جمائی بھری پری زندگی بار بار یاد آتی ہے اور تہذیبی تصویروں کے ایک سلسلے کو تحریک میں لاتی ہے۔ لیکن اس کے بعد انھوں نے اپنے اس تجربے کو اُلٹ پلٹ کر سمجھنے اور اس کے امکانات کو بروئے کار لانے کی بجائے تقسیم سے پہلے کے رومان پسندوں کی تقلید شروع کر دی اور یادیں تو غائب ہو گئیں، بس آنسو ہی آنسو رہ گئے۔ ناصر کاظمی کی غزل میں اس تجربے کے راستے سے تصویروں کے ایک ایسے سلسلے نے راہ پائی کہ غزل کی امیجری بدل گئی۔ شہر اور بستی کے لفظ گمشدہ تہذیبی ساتھوں کی یادیں بن کر بار بار استعمال ہوئے، مگر شاید اس سے بھی زیادہ بامعنی لفظ سفر ہے جو تقسیم سے پہلے کی غزل میں کم کم نظر آئے گا۔ ناصر کی غزل میں وہ ایک نمایندہ استعارہ بن گیا اور جب اجتماعی زندگی میں کوئی ایسا تجربہ اپنے آپ کو دہراتا ہے جس نے بار بار ظہور کیا ہو اور جو اجتماعی شعور کا حصہ بن چکا ہو تو اس سے پیدا ہونے والے استعارے عہد کے تجربے کے ساتھ ساتھ پرانے زمانوں کے ساتھ بھی رشتہ قائم کر دیا کرتے ہیں۔ ناصر کی غزل میں سفر کا استعارہ بھی ذوقِ انضمام دیتا نظر آتا ہے۔ وہ حاضر کے تجربے کے ساتھ ساتھ ماضی کے تجربوں سے گونجتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

ہجرت کے تجربے کے ساتھ ساتھ ماضی کی قسمت خوب جاگی ورنہ اسے تو تقسیم سے پہلے کے لکھنے والے ایک فالتو چیز سمجھ کر رد کر چکے تھے۔ وہ لوگ معاشرتی حقیقت نگاری کے قائل تھے اور معاشرتی حقیقت کا مطلب تھا حاضر۔ وہ اپنے اردگرد کے معاشرتی تانے بانے کو زندگی کی سب سے بڑی اور واحد حقیقت سمجھتے تھے اور سوچتے تھے کہ اس تانے بانے کی اصلاح ہو جائے تو سارے کام سنور جائیں مگر تقسیم کے بعد معاشرتی حقیقت نگاری حاضر کے حوالے کے ساتھ

ماضی کی تصویر کشی بن گئی۔ نئے لکھنے والوں نے اس اسلوب کو اس طور پر اپنایا جیسے ان کی ذات کا کوئی حصّہ کٹ کر ماضی ہو گیا ہے اور وہ اسے تخیل کے راستے واپس لا کر حال میں سمونے کی کوشش کر رہے ہیں۔

نئے لکھنے والوں کا یہ رویہ یہ رنگ لایا کہ ہمارے ادب کی فکری بنیادیں بدل گئیں۔ سرسید تحریک جس فکر کے ساتھ آئی تھی اس نے آخر ترقی پسند تحریک کے زمانے میں آ کر دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا اور میراجی کے باوجود یہ طے سا ہو گیا کہ زمانے تین نہیں دو ہیں: حاضر اور مستقبل۔ اور انسان معاشرتی اور اقتصادی رشتوں کا حاصل ہے۔ مگر ہجرت کا تجربہ ایک نئی آگاہی لے کر آیا تھا یہ کہ آدمی اتنا کچھ نہیں ہوتا جتنا کچھ وہ نظر آتا ہے۔ اس کے رشتے اس کے خارج سے زیادہ اس کے باطن میں پھیلے ہوئے ہیں اور معاشرتی حقیقت خود مختار حقیقت نہیں ہے وہ بہت سی غائب اور حاضر حقیقتوں، گمشدہ اور نو آمدہ عوامل کے گھال میل سے جنم لیتی ہے۔ زمانے دو نہیں تین ہیں اور یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں ہیں بلکہ آپس میں اس طرح گتھی ہوئی ہیں کہ ان کی حد بندی نہیں کی جا سکتی آدمی حاضر میں سانس لیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں۔ مگر ماضی کیا ہوتا ہے؟ جب اس سوال پہ غور کیا گیا تو تاریخ، مذہب، نسل، دیو مالا، پرانے قصے کہانیاں اور عقائد و توہمات سب معرض بحث میں آ گئے۔ اس پیچ در پیچ نقشے نے سوال کو بہت الجھایا اور نئے لکھنے والے کے لیے ایک گرہ کی صورت اختیار کر گیا۔ ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اب یہ پیچیدہ سوال ہمارے ادب کا مرکزی سوال ہے اور نئے طرزِ احساس کی نمائندگی کرتا ہے۔

مگر ہماری چودہ سالہ ادبی زندگی میں اس سوال کے واضح ہو کر سامنے آنے کی اور اس پر شعوری طور پر سوچ بچار کی منزل کسی قدر بعد میں آتی ہے۔ شروع میں صرف اتنا ہوا تھا کہ افسانہ نگاروں نے گمشدہ تہذیبی سانچوں کو دکھ کے ساتھ یاد کیا اور شاعروں نے غزل لکھنی شروع کر دی۔ تقسیم کے بعد غزل کی طرف رغبت ایک با معنی واقعہ ہے۔ ۱۸۵۷ء کے سانحے کے بعد جب ہماری کایا پلٹ ہوئی تھی تو غزل کی بساط بھی الٹ گئی اور حالی اور آزاد نے نظم کو نئی شاعری قرار دیا

تب سے، ہم زنک نئی شاعری اور نظم ہم معنی اصطلا میں رہیں اور ۱۹۶۰ء کی نسل نے غزل کو ماضی کی یادگار جان کر نوح ناروی کے سپرد کر دیا اور نظمِ آزاد کو اپنا مسلک بنایا۔ مگر تقسیم کے بعد طرزِ احساس نے ایسا پلٹا کھایا کہ نظمِ آزاد کی شاعری نوح ناروی کی غزل بن کر رہ گئی اور نئی شاعری غزل میں ہونے لگی۔ میں نے شروع میں صرف ناصر کاظمی کا نام لیا تھا مگر وہ اکیلے نہیں تھے بلکہ نئے لکھنے والوں کا ایک اچھا خاصا گروہ تھا۔ جنھوں نے غزل کو نئی جذباتی صورتِ حال کے اظہار کے لیے چنا تھا۔

جمیل الدین عالی، شہرت بخاری اور سلیم احمد انھیں دنوں آگے پیچھے آئے۔ اُن پختہ عمر شعرا کا میں ذکر نہیں کروں گا جنھوں نے یکایک نظم کے ساتھ غزل بھی کہنی شروع کر دی۔ اسے محض زمانے کی ہوا کا اثر جانیے۔ مگر ان دو شاعروں کا ذکر ضرور ایک معنی رکھتا ہے جنھوں نے نظم میں نام پیدا کر کے اسے سلام کیا اور غزل کو ذریعۂ اظہار کے طور پر چنا۔ یہ ابنِ انشا اور اختر رومانی ہیں جنھیں دنیائے شعر کے مہاجرین کہنا چاہیے اور جہاں تک جمیل الدین عالی کا تعلق ہے تو شاید انھوں نے زیادہ سچائی سے اپنا اظہار غزل کی نسبت دوہے میں کیا ہے۔ مگر ان کا دوہے کہنا اور ان کے ساتھ اردو میں اس صنف کا رواج پانا بھی تو نئی نظم سے بغاوت تھی۔ مظفر علی سید نے اس روایت میں بعض اضافے کرنے کا تہیہ کیا تھا مگر پھر وہ سلام پہ آ رہے۔

غزل اور دوسری قدیم اصنافِ سخن کا ذریعۂ اظہار بننا اس زمانے میں ایک معنی رکھتا ہے بات یہ ہے کہ نظم نے ہمارے یہاں اس تصور کے سلسلے میں پرورش پائی تھی کہ انسانی زندگی خارجی رشتوں سے عبارت ہے۔ پس خارجی رشتوں کے ماتحت پیدا ہونے والی صورتوں اور واردات کو اظہار میں لانے کا اسے خوب محاورہ تھا۔ مگر اس تصور سے اسے بہت کم پالا پڑا تھا کہ خارجی رشتوں سے زیادہ باطنی رشتے انسانی ذات کو بناتے بگاڑتے ہیں۔ اس تصور سے پیدا ہونے والی پیچ در پیچ روحانی واردات کو سمجھنا اور ادا کرنے کا ملکہ اسے نہیں تھا۔ یہ روایت قدیم اصنافِ سخن اور بالخصوص غزل کی تھی جو صدیوں سے ہماری ایسی تمام خارجی اور داخلی واردات کی امین چلی آتی تھی۔ جنھوں نے ہماری ذات کو بنانے بگاڑنے میں حصہ لیا تھا

شروع میں شاعروں نے غزل کے مروجہ دستور کے مطابق خارجی واردات کو داخلی واردات کے استعارے میں اور داخلی واردات کو خارجی واردات کے استعارے میں بیان کرنے اور اس طرح ایک کل تعمیر کرنے کی کوشش کی تھی۔ مگر پھر کچھ نوخیز غزل گو آئے جنھیں یہ اصرار تھا کہ جو واردات جس نوعیت کی ہے اُسے اُسی صورت میں پیش کیا جائے۔ ان کا خیال تھا کہ روزمرہ کی زندگی کے تجربے غزل کی زد سے بچے رہے ہیں، انھیں گرفت میں لایا جائے۔ سو نغزل سے انحراف کی میٹری اور وہ لفظ جنھیں عرفِ عام میں غیر شاعرانہ لفظ کہا جاتا ہے، استعمال کرنے کا پروگرام بنا۔ ان غزل گویوں میں شہزاد احمد کے ساتھ خرابی یہ ہوئی کہ انھوں نے اس تصور کے ساتھ تھوڑا سا تعقل بھی غزل میں ڈال لیا جس سے اس نئے پروگرام کا رنگ کٹ گیا۔ احمد مشتاق کا معاملہ یہ ہے کہ ایک وقت میں وہ روزمرہ کے تجربے کو براہِ راست گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر دوسرے وقت میں بے چین ہو کر کسی نرالے استعارے کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ بعض نوجوان یہ سمجھتے ہیں کہ مال روڈ کا نام غزل میں لے آنے سے وہ نئی زندگی کے عمل کو گرفت میں لے آئیں گے۔ ہماری اپنی تہذیبی زندگی میں باہر کی صنعتی تہذیب کس طرح داخل ہوئی ہے اور کیا رنگ لائی ہے؟ اس عمل اور ردِ عمل کو سمجھنے کی کوشش سلیم احمد کی بعد کی غزلوں میں ملے گی۔ مگر غزل کے قارئین کہتے ہیں کہ یہ تو غزل کی روایت سے انحراف ہے۔ درست ہے۔ مگر شاعری کی روایت کیا ہوتی ہے؟ شاعری کی روایت اُس تہذیب کی روایت ہوتی ہے جس میں اس شاعری نے ظہور کیا ہے۔ مگر جب ایک تہذیب کی قلمرو میں دوسری تہذیب دخل در معقولات کر رہی ہو اور شاعری کا مسئلہ اس صورتِ حال کی ترجمانی اور توجیہ ہو تو اس روایت کو خالص شکل میں کیوں کر برتا جا سکتا ہے؟

ادھر غزل اپنے عہد کے تجربے اور اس کی نت نئی اشکال و نتائج سے نپٹنے کی کوشش کر رہی تھی اور ادھر نئی نظم کا یہ حال تھا کہ ترقی پسند شاعر اور ترقی پسندی سے مرعوب شاعر فیض کے بھلے وقت میں دیے ہوئے ایک استعارے کو پیٹے جا رہے تھے۔ نئی نظم کا یہ احوال

نورح ناردی کی غزل سے ایسا متنفر تو نہیں تھا۔ اس احوال کو دیکھ کر میرا جی چاہتا ہے کہ منیر نیازی کو نئی نظم کا نجات دہندہ کہہ دوں۔ منیر نیازی کے حق میں پہلی بات یہ جاتی ہے کہ انھوں نے بادلیئر کو نہیں پڑھا ہے اور اگر پڑھا بھی ہوتا تو بھی وہ اپنے آپ کو بادلیئر سے بڑا ہی شاعر سمجھتے۔ منیر نیازی کا برخود غلط ہونا ایک اعتبار سے ان کے لیے مفید ثابت ہوا۔ اس اعتبار سے کہ انھوں نے اپنے تجربے کو سب باتوں اور سب فلسفوں پر مقدم جانا۔ انھوں نے نہ تو فرانسیسی شاعری سے خیال اور تجربے کی فارن ایڈ حاصل کی نہ امریکہ سے ایٹمی خوف درآمد کیا۔ انھوں نے اپنے تجربے اور اپنے خوف کو سب تجربوں اور سب اندیشوں سے زیادہ بامعنی سمجھا۔ اور منیر نیازی کا تجربہ کیا ہے؟ یہ وہی تجربہ ہے جو ہجرت کے خمیر سے اٹھا ہے۔ ناصر کاظمی اور ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کی طرح منیر نیازی کو بھی گزری ہوئی خوشبو کی یاد بہت دکھ دیتی ہے مگر ہجرت کی واردات نے انھیں اس دکھ کے ساتھ ایک چیز اور بھی دی ہے۔ فسادات نے ترقی پسند ادیب کے لیے اخلاقی سوالات پیدا کیے تھے، سعادت حسن منٹو کے لیے وہ انسانی فطرت کو سمجھنے کا وسیلہ تھے، منیر نیازی کے لیے وہ ایک خوف و دہشت کا تجربہ بن گئے۔ اب یہ تجربہ ان کے شعری تجربے کا حصہ ہے اور اس کے حوالے سے تحت الشعور میں دبے دبائے صدیوں پرانے نسلی اندیشے اور دوسرے عقائد و توہمات بیں بیٹ پلٹا کر ان کی شاعری میں اظہار پاتے ہیں اور عہد کے تجربے کا رشتہ گئے زمانوں کے تجربوں سے قائم کرتے ہیں۔

جیلانی کامران نئی مغربی شاعری کی چکا چوند آنکھوں میں لیے بہت دنوں ادھر ادھر بھٹکتے پھرے۔ مگر پھر صبح کا بھولا شام کو گھر واپس آیا اور انھوں نے 'جستجو رہے والا'، نظم لکھی۔ اس نظم میں یادیں اور سوالات اسی طرح ابھرتے ہیں جس طرح گمشدہ تہذیبی سانچوں کا نوحہ کرنے والوں کے یہاں ابھرتے ہیں۔ یہ نظم جیلانی کامران کا ناتا عہد کے تجربے سے جوڑتی ہے اور ان لکھنے والوں سے ان کا رشتہ قائم کرتی ہے جو اپنی گم شدہ روح کو اسلامی روایت میں تلاش کرتے ہیں۔ اسلامی روایت میں اپنے آپ کو تلاش کرنے کے رجحان نے جیلانی کامران اور سجاد باقر رضوی سے تابڑ توڑ

مقالے لکھوائے۔ ان سے پہلے مظفر علی سید نے بھجن لکھنے لکھتے چپکے سے ایک سلام لکھا۔ جب انھیں اطمینان ہو گیا کہ کوئی کچھ نہیں کہے گا تو دوسرا سلام بھی لکھ لیا۔ اس صنف کو شہرت بخاری اور سجاد باقر رضوی نے بھی آزمایا اور ناصر کاظمی نے مرثیے کی روایت میں رباعیاں لکھیں۔ شہرت نے منقبت اور انجم رومانی نے نعت لکھی۔ ان سب کے مل کر ایک معنی بنتے ہیں وہ اس طرح کہ یوں مذہبی شاعری ہماری تہذیب کا آج بھی ایک حصہ ہے لیکن ادب کی روایت سے اس کا اخراج کر دیا گیا تھا اب صرف مجلسِ میلاد اور عرس میں انھیں پناہ تھی۔ کوئی ایسا لکھنے والا جو ادب میں مقام پیدا کرنے کا خواہاں ہو اور نیا ادیب کہلانا چاہتا ہو اس روایت کو ہاتھ لگا کر اپنا ادبی کیریر خراب کرنے کا خطرہ نہیں مول لے سکتا تھا۔ مگر آج کے لکھنے والے کو یہ خطرہ نہیں ہے۔ روایتی مذہبی شاعری کے مقابلے میں ان تحریروں کی اہمیت یہ ہے کہ ان میں مذہبی احساس کو زمانے کے احساس سے مربوط کر کے اپنے عہد کی صورتِ احوال کو سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ویسی ہی کوشش ہے جیسی مولانا حالی نے اپنے زمانے میں کی تھی لیکن شاید یہ شاعر اپنی اس کوشش میں ابھی تک زیادہ کامیاب نہیں ہیں اور وہ منزل، جہاں مذہبی شاعری باطنی ذات کے اظہار کا ذریعہ بن جاتی ہے اور بھی دور ہے۔ فی الحال ان تحریروں کی حیثیت ایک تہذیب سے تعلقات کی تجدید کا اعلان ہے اور ایک متروک ادبی روایت کو دوبارہ زندہ کرنے کی مہم۔ شاید گمشدہ لہجوں، متروک لفظوں اور رد کی ہوئی اصنافِ سخن کو برتنے کا رواج بھی اسی مہم کا حصہ ہے اور یہ رواج آج کے لکھنے والوں کے یہاں اتنا عام ہے کہ ایک شوق بن گیا ہے اور ابنِ انشا کے شوق کی انتہا دیکھیے کہ کوئی ایک پرانا لہجہ پا لیتے ہیں تو سمجھتے ہیں کہ امریکہ دریافت کر لیا اور پرانے لہجوں کو وہ اس چسکے سے استعمال کرتے ہیں جیسے بچے مٹھائی کی گولیاں چوستے ہیں۔ یوں اس مشغلے کے بھی ایک معنی ہیں۔ متروک لفظ گمشدہ شہر ہیں اور ایک اسلوبِ بیان کے متروک ہو جانے کے معنی یہ ہیں کہ احساس کا ایک سانچہ گم ہو گیا۔ آج گمشدہ لہجوں اور عاق کیے ہوئے اسالیبِ بیان کو نئی صورتِ حال سے مربوط کر کے استعمال کرنے اور نئے رشتوں میں پرونے کے معنی یہ ہیں کہ

احساس کے کھوئے ہوئے سانچوں، ذات کے گمشدہ حصّوں کو دریافت کیا جا رہا ہے اور انھیں حاضر میں سمویا جا رہا ہے۔ میں تو فکشن کے سلسلے میں بھی یہی پروپیگنڈہ اکثر تا پھرتا ہوں کہ یارو ناول اور کرکٹ کا معاملہ ایک ہے اس صنف کو اپنا کر تم ادب کے فضل محمود اور حنیف تو بن سکتے ہو۔ مگر ہماری اجتماعی ذات جس طرح بنی ہے اس کا اظہار اس میں ممکن نہیں۔ وہ داستان میں ممکن ہے۔ مگر میری کوئی افسانہ نگار نہیں سنتا۔ ہاں یہاں مجھے عزیز احمد کی طویل کہانی "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کا ذکر ضرور کرنا چاہیے کہ اس میں کسی قدر داستان کی روایت سے استفادہ کیا گیا ہے اور نثر کے پرانے اسالیب کو بھی برتنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کہانی میں عزیز احمد مغلوں اور تاتاروں کے طرزِ عمل میں جڑیں ڈھونڈتے نظر آتے ہیں۔

تو اب بات گمشدہ تہذیبی سانچوں کے نوحے سے جڑوں کی تلاش تک پہنچی ہے۔ آخر ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ یہاں آج کے ادب میں مختلف نقطۂ نظر جنم لیتے نظر آتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے "آگ کا دریا" لکھا اور جڑوں کی تلاش میں قدیم آریائی عہد تک گئیں۔ مجھے یہاں کسی نقطۂ نظر کے حق میں یا خلاف بحث کرنی مقصود نہیں، مگر قرۃ العین حیدر کے متعلق اتنا کہنے کو ضرور جی چاہتا ہے کہ عہد کے تجربے سے وصل حاصل کرنے کے باوجود پچھلے عہد کے تعصبات سے وہ اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکی ہیں۔ تہذیبی رشتوں کے تجربے میں یہ تعصبات ان کے یہاں بار بار مخل ہوتے ہیں۔ پھر پچھلے عہد کے رقیق القلب افسانہ نگاروں کی طرح اُن کی آنکھ بہت جلدی بھر آتی ہے۔ رقیق القلبی کے دھندلکے میں وہ کہیں سے کہیں نکل جاتی ہیں اور شاید غلط منزل پر پہنچتی ہیں۔ پھر وہ اپنے استعارے میں آخری گرہ دینے سے پہلے اس کی گرہیں کھولنا شروع کر دیتی ہیں مثلاً اُن کی کہانی "سیتا ہرن" ہے جہاں انھیں تقسیم کے بعد کی نقلِ وطن میں بن باس کی صورتِ حال کی تکرار نظر آئی ہے اوّل تو انھوں نے اپنی فلرٹ ہیروئن کے طرزِ عمل کو جائز ٹھہرانے کے چکّر میں سیتا جی کا کردار ہی بدل دیا ہے کم از کم ایک عقیدت مند ہندو کے ذہن میں سیتا جی کا کردار یوں نہیں ہے اور اسلامی

روایت ہو یا ہند و روایت، ہیں. بہر حال قدامت پسند ہوں اور تاریخی تحقیق اور نفسیات سے
زیادہ اُس حقیقت ہیں ایمان رکھتا ہوں جسے جنتا کے ذہن و تخیل نے جنم دیا ہے اس سے
قطع نظر وہ اس استعارے کی تعبیر کے ساتھ ساتھ اس کی تشریح بھی کرتی چلی جاتی ہیں اور پورا
افسانہ ایک استعارے سے زیادہ ایک استعارے کی تشریح بن جاتا ہے۔ اسی قسم کی تشریحات
'آگ کا دریا' میں بھی نظر آتی ہیں۔ شاید قرۃ العین حیدر کو اپنے وضع کیے ہوئے استعارے پر پورا
ایمان نہیں ہے اس کے باوجود جو شے انھیں اس عہد کے احساس کا مفسر بناتی ہے وہ اصل تک
پہنچنے کا جذبہ ہے اور وہ مخصوص اضطراب جو ہجرت کے تجربے کی دین ہے 'آگ کا دریا' بہرحال
اپنی جگہ ایک نقطہ نظر ہے جس اُلجھے ہوئے سوال کا یہ جواب ہے اس نے نئے لکھنے والوں کو
مختلف رستے سجھائے ہیں اور مختلف نقطہ نظر بخشتے ہیں۔ جیلانی کامران سے یہ سوال کیجیے تو وہ ادھر
دیکھے بغیر مدینہ کی طرف چل پڑیں گے۔ مجھ سے آپ پوچھتے نہیں، ورنہ ممکن ہے کہ میں پہلے
رام لیلا دیکھنے جاؤں، پھر وہاں سے کربلا کی طرف جاؤں اور وہاں سے مکہ جانے کی تیاری کروں۔
اور منیر نیازی سے پوچھا جائے تو وہ اُس عہد کو یاد کرنے لگے۔ جب درخت زندہ مخلوق تھے
اور سنسان اُجاڑ حویلیوں میں جادو بھرے سایوں کی بستیاں آباد تھیں اور اس راستے......
وہ تخیل کے سرچشموں کی تلاش کو ذات کی تلاش قرار دے۔

تلاش کے اس عمل نے ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ناپسندیدہ چیزیں پسندیدہ بن
گئیں اور نامقبول رجحانات مقبول بن گئے۔ مذہبی عقیدہ، بادشاہوں کی تاریخ، دیومالا، جن و
پری کی کہانیاں اور توہمات، جن کے حوالے پچھلے زمانے میں ادیبوں کو عیب کی بات نظر
آتے تھے، عیب کی بات نہیں رہے۔ اشفاق احمد نے اسپین کا سفرنامہ لکھا تو اسلامی تہذیب
کے رشتے کو قبول کر لینے میں مضائقہ نہیں سمجھا۔ مگر وہ کہتے ہیں کہ میں نے مقبول ہونے کے
لیے ایسا کیا تھا۔ چلیے جانے دیجیے ان کے ذکر کو۔ دیومالا، مذہبی صحائف اور پرانی کہانیوں کے
حوالے سے نظمیں اور افسانے لکھے جانے لگے اور خارجی رشتوں کی توجیہ سے زیادہ

باطن کی دنیا کی تفسیر ہونے لگی۔ ممتاز شیریں نے اپنی کہانی "میگھ ملہار" دیومالا کے حوالے سے لکھی تھی "کفارہ" میں انھوں نے شعور کے زوال کی داستان لکھی اور اُس مقام تک گئیں جہاں شعور مٹ کر اجتماعی شعور میں تحلیل ہو جاتا ہے۔

تو ایک بڑی واردات نے زمانے میں کیسا فرق پیدا کیا ہے احساس اور فکر کی ساری نہج ہی بدل گئی اور ہمارا ادب اور سے اور ہو گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ تقسیم سے پہلے کی نسل کو اس عہد کے ادب میں کچھ زیادہ معنی نظر نہیں آتے اس لیے کہ اس نے اُس عہد کے تجربے کو سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔

۱۹۶۳ء

ادب اور عشق

ایک بادشاہ نے ایک ملکہ کے حسن و جمال کا شہرہ سنا اور اس پہ عاشق ہوگیا پھر وہ تخت و تاج چھوڑ کر اس اجنبی ملک کی طرف اس ملکہ کا دیدار کرنے چلا مگر اس بادشاہ سے زیادہ کمال شہزادہ جان عالم نے دکھایا جو ایک توتے کی باتوں میں آکر انجمن آرا کا نادیدہ عاشق ہوگیا اور دربدر خاک بسر پھرا۔ مگر ایک شہزادہ وہ بھی تو تھا جس نے خواب میں ایک صورت دیکھی تھی اور صبح ہونے پر اس نے باپ سے کہا کہ ایسا اُس کا ناک نقشہ ہے اور ایسی اُس کی چھب ہے شادی کروں گا تو اُسی سے کروں گا، نہیں تو ڈوب مروں گا اور ایک وہ شہزادہ تھا جس نے جوتی دیکھی اور کہا کہ جوتی ایسی ہے تو جوتی والی کیسی ہوگی اور جوتی والی پہ مرمٹا۔

شہزادوں پر منحصر نہیں، ان دنوں سب عشق کرتے تھے اور اسی طور کرتے تھے۔ کوئی نوجوان لکڑہارا درخت کاٹتے کاٹتے کوئی شیریں آواز سنتا۔ وہ آواز اسے لے اُڑتی۔ آواز ایسی ہے تو آواز والی کیسی ہوگی۔ پھر جب وہ درخت آہستہ آہستہ کاٹ چکتا تو کوئی پری چہرہ برآمد ہوتی اور وہ اس پہ مہربان ہوجاتی۔ مہربان کا لفظ میں نے جان کر استعمال کیا ہے۔ عورت مہربان ہی ہوسکتی ہے، عشق نہیں کرسکتی۔ عشق مردوں کا پیشہ رہا ہے۔ عورت اس پیشے میں شریک ہوجائے تو یہ اس کی عنایت ہے نہ ہو تو اس کی شکایت نہ چاہیے اور جب دونوں ہی گرہ بجوٹ ہوں تو پھر تو شکایت بالکل زیب نہیں دیتی۔

خیر تو ذکر یہ تھا کہ عشق اُن دنوں سچ مچ اندھا تھا۔ دیدار شربتِ وصل کا مرتبہ رکھتا تھا۔

مگر دیدار ہوتا کہاں تھا۔ محبوب کی خوشبو چہار سو پھیلی ہوتی تھی مگر اس کا جلوہ نہیں ہوتا تھا۔ مگر یہ بات شاید شاعرانہ ہو گئی۔ نثر میں بات یوں ہے کہ ان دنوں مرد اندھا تھا اور عورت تاریک برّاعظم تھی۔ تاریک برّاعظم مرد کو پکارتا بھی تھا، ڈراتا بھی تھا۔ اس بلاوے اور ڈراوے سے مہموں اور معرکوں اور واردات نے جنم لیا اور اندھا عاشق عہد کی بینائی بن گیا اس کی روشنی میں لوگ چلتے تھے۔ اور اپنے کام کرتے تھے۔ اس روشنی میں خود کشیاں ہوئیں، سفر کیے گئے، لڑائیاں لڑی گئیں۔ کبھی ہار کبھی جیت۔

یہ وہ زمانہ تھا جب جذبے پر آدمی کا ایمان قائم تھا۔ اپنے جذبے کے واسطے سے بڑے کار ہونے میں اسے کسی صورت عار نہ تھی۔ سری کرشن جی حکیم عسر بھی تھے اور عاشق پیشہ بھی تھے۔ جذبے پر ایمان ہی ایکلیز کو کھینچ کر ٹرائے کے محاذ پر لے گیا اور جذبے پر ایمان ہی نے اسے اس معرکے سے بیزار کیا وہ روٹھ گیا، اس نے ہتھیار کھول کر رکھ دیے اور کہا کہ بھاڑ میں جائے یونان کی عزت۔ میری محبوبہ کو ایگمنان لے گیا ہے۔ اب میں نہیں لڑوں گا۔

جنگیں طرز احساس کو بناتی اور بگاڑتی ہیں۔ جیسا معرکہ پڑتا ہے ویسا ہی ذہن پیدا ہوتا ہے ٹرائے کے محاصرے کی داستان نے ہومر کو پیدا کیا۔ جذبے کے بامعنی ہونے پر ہومر کا ایمان تھا۔ اس حد تک ایمان کہ اس کے لیے اس واسطے سے پڑنے والا معرکہ ایسی جامعیت رکھتا ہے کہ اسے بیان کر کے شاعر اپنے عہد کے جذبات، احساسات اور عقائد و افکار کی تفسیر کر سکتا ہے۔ مگر دوسری جنگِ عظیم نے کامیو کو پیدا کیا۔ اس نے ایک تو 'OUTSIDER' لکھا اور اوپر سے یہ کہا کہ ہر ادیب اپنے عہد کے جذبات کو ایک شکل عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کل کا جذبہ محبت کا تھا۔ آج استبداد اور آزادی کے جذبات نے دنیا میں ہنگامہ پیدا کر رکھا ہے۔ کل تک یہ ہوتا تھا کہ محبت کے نتیجے آدمی خود کشی کر لیتا تھا۔ آج اجتماعی جذبات عالمگیر تباہی کا سامان پیدا کرتے ہیں۔

کامیو صاحب محبت کو آج کا جذبہ نہیں مانتے۔ مگر آدمی بامروت ہیں انہوں نے ہمیں تمہیں یہ اجازت دی ہے کہ ضروری کاموں سے وقت اگر بچے تو وقتاً فوقتاً عشق کر لینے میں کوئی

مضائقہ نہیں۔ ویسے اگر ضروری کاموں سے وقت بچنے ہی کا معاملہ ہے تو بہتر ہے کہ عشق طالب علمی کے زمانے میں کر لیا جائے اس وقت آدمی کو ضروری کام نہیں ہوتے بات یہ ہے کہ اگر اسمگلنگ یا چوربازاری یا اس قسم کی اور کوئی حرکت کر کے ہم نے جذباتی خودکشی نہیں کر لی ہے تو یہ لہو کی بوند جو ہمارے اندر ہے کبھی نہ کبھی وقت ضرور ہنگامہ آرا ہو گی۔ طالب علمی ہی کے زمانے میں وہ ہنگامہ آرا ہو جائے تو اچھا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ایک سال امتحان نہیں دیں گے۔

پرانی دنیا میں عشق جز وقتی مشغلہ نہیں تھا اس کی حیثیت ضمنی اور غیر ضروری کام کی نہیں تھی۔ عشق کے آغاز کے ساتھ سارے ضروری کام معطل ہو جاتے تھے اور آدمی کی پوری ذات اس کی لپیٹ میں آجاتی تھی۔ یہ صنعتی عہد کا کارنامہ ہے کہ عشق کو ذات کی واردات اور زندگی کا نمایندہ جذبہ ماننے سے انکار کیا گیا۔ اور یورپ کا معاملہ یہ ہے کہ صنعتی عہد کے ساتھ وہاں سے انسانی حوالے غائب ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ یورپ نے بیسویں صدی میں دو بڑی جنگیں لڑیں اور دونوں بغیر کسی انسانی حوالے کے۔ بیسویں صدی کا یورپ کسی ہیلن کی خاطر جنگ کرنے کا جگرہ پیدا نہ کر سکا۔ لہو کی بوند ہنگامہ آرا تو ہوئی مگر کسی جیتی جاگتی ہستی کے حوالے سے نہیں کسی کھرے اور سچے جذبے کے واسطے سے نہیں۔ کیا ہٹلر اور کیا اُس کے حریف دونوں کے پیشِ نظر کچھ غیر انسانی مجرد قسم کے حوالے تھے۔ کچھ سامراجی مقاصد تھے۔ قوموں کو جنگیں تباہ نہیں کرتیں۔ قومیں اُس وقت تباہ ہوتی ہیں جب جنگ کے مقاصد بدل جاتے ہیں۔ یورپ کے اخلاقی زوال کی ذمہ داری اس واقعے پر ہے کہ اس نے جذبے کو فراموش کیا اور غیر انسانی حوالوں سے دو لڑائیاں لڑیں۔ سو پھر "الیڈ" اور "اوڈیسی" کہاں سے پیدا ہو جاتیں۔ "آوٹ سائڈر" ہی لکھا جانا تھا۔ جہاں سب انسانی رشتے اپنے معنی کھو چکے ہیں۔

رہے ہم تو ہمارا تو مغربی سامراج نے ۱۸۵۷ء ہی میں بیڑا کر دیا تھا۔ سن ستاون کے بعد مولانا حالی آئے اور بے چاروں نے سیدھا سچا اعتراف کر لیا کہ ؎

کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

آسمان سے ڈر کر ہم نے انگریزوں کی اطاعت قبول کی اور دل سے ڈر کر ملکہ وکٹوریہ کے زمانے والی انگریزی اخلاقیات میں پناہ لی۔ تب نیچرل اور قومی شاعری کی بدعت شروع ہوئی اور وارداتِ عشق کے واسطے سے ہونے والی شاعری ملعون ٹھہری اور مولانا حالی نے بیان جاری کیا کہ :

بھائیو! دل نہ لگانا، نہ لگانا ہرگز

جیتے جی موت کے تم منہ میں نہ جانا ہرگز

یوں تو اس سے بہت پہلے میر صاحب یہ کہہ چکے تھے کہ :

وصیت میر نے مجھ کو یہی کی

کہ سب کچھ ہونا تو عاشق نہ ہونا

مگر ان دونوں آوازوں میں بڑا بنیادی فرق ہے۔ حالی کی آواز ایک سہمے ہوئے آدمی کی آواز ہے، اس آدمی کی جو عشق سے خائف ہے۔ میر کی آواز ایک خوار و خستہ عاشق کا مشورہ ہے اس شخص کا جو پوری واردات سے گزرا ہے۔ ویسے ایک طرح سے یہ اسی قسم کا مشورہ ہے جو تجربے سے ناآشنا نوخیز شہزادوں کو دیا جاتا تھا کہ سب کھونٹ جانا، چوتھے کھونٹ مت جانا۔ یا سب دروازے کھولنا پر ساتواں در مت کھولنا۔ مگر یہ مشورہ تھوڑا ہی تھا۔ یہ تو چیلنج ہوتا تھا کہ اگر جگرہ ہے تو ساتواں در کھولو ورنہ شریف آدمی بن کر بیٹھے رہو۔ لہو کی بوندان دنوں منتقل ہنگامہ آرا رہتی تھی۔ سو شہزادے چیلنج کو قبول کرتے تھے اور ساتواں در کھول کر اپنے سر خرابی لاتے تھے۔ خرابی ان کے خون کے اندر تھی۔ برہمن جنم پتری بناتے تھے اور بتلاتے تھے کہ جنون کے آثار ہیں، خرابی کی علامات ہیں۔ بارہ برس تک آسمان مت دیکھنے دو اور چاندنی میں مت سونے دو۔ مگر خون کا فساد ادبدا کر تاریخ کا گھپلا ڈالتا تھا۔ بارھویں برس کی آخری شب شہزادہ آسمان دیکھ لیتا تھا اور کوئی پری اسے اڑا لے جاتی تھی۔ مگر وہ شخص جو شہزادہ نہیں شاعر تھا اس کے لیے عمر کی ہر رات بارھویں برس کی آخری شب بنی اور چاندنی میں پری نظر آ آ کر خور و خواب میں خلل ڈالتی رہی اس کا نام میر تقی تھا۔ اسے باپ نے نصیحت کی تھی کہ فرزند عشق کیا کر، سعادت مند بیٹے نے صوفی صافی

باپ کی نصیحت گرہ میں باندھی عشق کیا، دیوانہ ہوا اور غزل کہی۔ ایک زمانے کے بعد مولانا حالی آئے۔ اب وقت اور تھا۔ دل کا خوف الگ، آسمان کا خوف الگ۔ مولانا حالی نہ سیّد علی متقی بن سکتے تھے نہ میر تقی بن سکتے تھے۔ عاشقوں اور صوفیوں کا دور گزر چکا تھا۔ یہ مصلحین کا دور تھا۔ واردات کی جگہ وعظ نے لے لی۔ مولانا حالی نے غزل سے کنارہ کیا اور اصلاحی شاعری پر آ رہے۔ فرزندانِ قوم کو نصیحت کی کہ عشق سے پرہیز کرو اور انگریزی پڑھو۔ فرزندانِ قوم نے نصیحت قبول کی۔ انگریزی پڑھی اور اصلاحی ادب پیدا کیا۔ عشق کا تقاضا ہوا تو جواب دیا کہ :

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ

یعنی ویسی محبت جس میں دُکھنے اُدکتے جنون ہو جاتا تھا اور گریبان کے چاک اور دامن کے چاک میں فاصلہ ختم ہو جاتا تھا۔ مگر محبت کسی قسم کی بھی ہو، بہر حال محبت ہو گی۔ نئے شاعر کی بصیرت نے یہ نکتہ پیدا کیا :

اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

یہ اردو کی مخربِ اخلاق شاعری ہے۔ بات یہ ہے کہ اخلاقی ادب اور مخربِ اخلاق ادب کے بارے میں بہت سی باتیں مولویوں نے کہی ہیں۔ کچھ باتیں مولانا حالی اور ڈپٹی نذیر احمد نے کہیں۔ مگر ایک بات ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے بھی کہی ہے۔ مگر ٹھہریے اس سے پہلے ۳۶ء کے ادیبوں کا ایک اخلاقی محاکمہ سن لیجیے۔ جب ان کی مختلف نظموں اور افسانوں پر فحاشی کا الزام لگا تو انھوں نے بیانِ صفائی یوں دیا کہ جنس کے بیان میں اگر لذت کی کیفیت پیدا ہو جائے تو وہ فحاشی ہے مگر ہمارے افسانوں اور نظموں میں جنس ایک گھناونے پن کے ساتھ پیش ہوتی ہے۔ اس میں

لذت کا رنگ ہوتا ہی نہیں اس لیے اسے فحاشی نہیں کہا جا سکتا۔ مطلب اس کا یہ ہوا کہ جذبہ ایک گھناؤنی چیز ہے اس سے بیزار رہنا ہی بھلا ہے اور اب لارنس کی بات سنیے۔ وہ بات یہ ہے کہ جب لکھنے والا ترازو میں اپنا انگوٹھا اڑا دے اور پلڑے کو اپنے مطلب کے موافق جھکانے کی کوشش کرے تو یہ مخربِ اخلاق بات ہے اور فیض صاحب نے ایک مخربِ اخلاق بات تو یہ کی کہ ترازو کے ایک پلڑے کو ڈنڈی پہ انگوٹھا رکھ کر جھکا دیا اور دوسری مخربِ اخلاق بات انھوں نے یہ کی کہ زندگی کے دکھوں میں تقسیم پیدا کر دی۔ دکھ بٹے ہوئے نہیں ہیں۔ سب دکھ اکٹھے ہیں۔ ایک دکھ دوسرے دکھ میں اور دوسرا دکھ تیسرے دکھ میں بیندھا ہوا ہے وہ سب ایک وحدت میں ڈھل کر زندگی کے غم کی صورت میں متوّر ہوتے ہیں۔ اگر آپ اس بات کو نہیں مانتے تو نتیجہ یہی ہوگا کہ یا تو آپ میر کو ایک فراری شاعر کہہ کر رد کر دیں گے یا اس کے کلیات سے چند دوسرے بلکہ تیسرے درجے کے شعر نکال کر یہ ثابت کریں گے کہ میر کو اپنے عہد کے مسائب کا بھی احساس تھا اور وہ سیاسی شعور بھی رکھتا تھا۔ مگر میر کے یہاں تو فرد کے دکھ اور عہد کے دکھ گھُل مل کر میر کا غم بنے ہیں۔ سب دکھ ایک وحدت میں ڈھلے تو غمِ عشق بن گیا۔ اب آپ ایک دکھ کو دوسرے دکھ سے کیسے تمیز کریں۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

اس شعر میں عہد کے غم اور ذات کے غم کو کیسے علاحدہ کریں گے اور غالب کے اس شعر کو آپ کس خانے میں ڈالیں گے:

اس چمن میں آگ برسے گی کہ آئے گی بہار
اک لہو کی بوند کیوں ہنگامہ آرا دل میں ہے

سیاسی شاعری کے خانے میں یا؟ عشقیہ شاعری کے خانے میں؟

قصّہ اصل میں یہ ہے کہ باقی غم بھی تو عشق کے غم ہی کے واسطے سے سمجھ میں

آتے ہیں:

پہنچا جو آپ تک تو وہ پہنچا خدا تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں بھی دور تھا

خدا تئیں اور عہد تئیں اور اب پھر میں لارنس سے رجوع کرتا ہوں جس نے کہا تھا کہ انسانی معاملات میں سب سے بڑا رشتہ ہمیشہ مرد اور عورت والا رشتہ رہے گا۔ مرد اور مرد کا رشتہ، عورت اور عورت کا رشتہ، والدین اور اولاد کا رشتہ یہ سب ثانوی رشتے ہیں اور مرد اور عورت کا رشتہ ہر آن ہر گھڑی بدلے گا اور ہر صورت انسانی زندگی کے لیے نئی کلید بنے گا۔ اور اہم نہ تو مرد ہے نہ عورت ہے اور نہ ان کے رشتے سے پیدا ہونے والے بچے ہیں۔ بلکہ خود یہ رشتہ اہم ہے۔

تو غزل اور داستان نے اس رشتے کو انسانی زندگی کی کلید جانا اور عشق کی واردات کے راستے سب انسانی رشتوں کو سمجھا اور حاصل یہ نکلا کہ بندہ بشر ہے اور آدمی کا شیطان آدمی ہے اور: ع

بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں

پس: ع

اے بُت سے آئیں تجھ سے پیار کروں

یہ آخری بیان فراق کا ہے۔ مگر یہ وہ بصیرت ہے جو اسے کلاسیکی غزل سے ورثے میں ملی ہے اور اس عہد میں عاشق نے بہت گریباں چاک کیے اور صحراؤں کی خاک اڑائی اور دیواروں سے سر پھوڑے مگر کچھ حاصل نہ ہوا۔ باپوں نے بیٹوں کو نصیحت کی کہ بیٹا عشق کیا کرو اور بیٹوں نے عشق کیا۔ اُن بیٹوں نے بھی جنھوں نے واحد صداقت جذبے کو جانا اور اُن بیٹوں نے بھی جنھوں نے عقل و دانش کو سر چڑھایا۔ ہاں ایک بصیرت حاصل ہوئی۔ آدمی کے بارے میں ایک بصیرت: پچھلی غزل اور داستان کا سرمایہ یہی بصیرت ہے۔ اصلاحی دور

اور ترقی پسند دور کے ادب کا سرمایہ درس ہے۔ آج کے لکھنے والے کے لیے یہ دونوں رستے کھلے ہیں۔ وہ چاہے تو درس والا رویّہ اپنا لے۔ اس واسطے سے اسے ادب پیدا کرنے کے مقبول عام نسخے میسّر آ جائیں گے اور ادب پیدا کرنے کا کام آسان ہو جائے گا اور چاہے تو وہ اوّل الذکر رستے کو اپنا لے۔ مگر وہ رستہ کٹھن ہے۔ وہ واردات کے رستے بصیرت کی منزل تک پہنچنے کا عمل ہے۔

۱۹۶۵ء

ادب اور تقاضے

آخر ادب کیوں پڑھا جائے جب ایک محفل میں مجھے اس سوال کا جواب دینا پڑا تھا تو مجھے سوال کرنے والا بہت فضول آدمی نظر آیا تھا اب میں نے ٹھنڈے دل سے سوچا تو یہ طے کیا کہ فضول آدمی میں ہوں سوال کرنے والا شخص تو اپنے زمانے کی ترجمانی کر رہا تھا۔ بات یہ ہے کہ وہ زمانہ تو گزر گیا جب ایسے کاموں کو بھی اہم اور با معنی سمجھا جاتا تھا جن کی بظاہر کوئی افادیت نظر نہیں آتی تھی۔ مگر اب ہم ایک افادیت پسند عہد میں سانس لے رہے ہیں۔ کاموں اور چیزوں کی اہمیت اور معنویت کا تعین ہم اس طور کرتے ہیں کہ ان کی ہمارے لیے افادیت کیا ہے اس عمل میں ہم پر یہ کھلا کر، ہماری غزل تو نری گل و بلبل کی شاعری ہے اور یہ کہ گل و بلبل کی شاعری کا تو کوئی فائدہ نہیں ہے۔ مگر مرغے کی وہی ایک ٹانگ۔ نت نئی اصلاحی اور انقلابی تحریکوں کے باوجود ہماری شاعری گل و بلبل سے گلو خلاصی نہیں پا سکی۔ سو یہ سوال اٹھنا ہی تھا کہ شاعری پڑھنے کا فائدہ کیا ہے اور ادب کیوں پڑھا جائے۔

میں نے بہت سوچا کہ آخر اس سوال کا کیا جواب دیا جائے۔ کچھ سمجھ میں نہ آیا۔ آخر میں نے یہ طے کیا کہ اس سوال کا کوئی قطعی اور عمومی جواب نہیں ہو سکتا اس لیے کہ ادب نہ تو سب لوگ پڑھتے ہیں اور نہ سب لوگوں کو ادب پڑھنا چاہیے اسی طرح جس طرح نہ تو سب لوگ عشق کرتے ہیں اور نہ سب لوگوں کو عشق کرنا چاہیے۔ پھر میں نے سوچا کہ آدمی کو اپنے ہی گناہوں کے لیے جواب دہ ہونا چاہیے۔ دوسروں کے گناہوں کے لیے نہیں۔ میرے لیے

اپنے گناہوں کا بوجھ بہت ہے۔ دوسروں کے گناہوں کا بوجھ میں کیوں اُٹھاؤں۔ تو میں اپنی حد تک تو اس سوال کا جواب دے سکتا ہوں تو میرا جواب یہ ہے کہ چونکہ میں اب اس عمر میں نیم کے پیڑ پر چڑھ کر توتے کے بچے پکڑنے کی ہمت نہیں رکھتا اس لیے نظیر اکبر آبادی کو پڑھتا ہوں۔ اور افسانے لکھتا ہوں۔

میرے اس جواب سے ایک غلط فہمی پیدا ہونے کا اندیشہ ہے وہ یہ کہ میں ادب کو زندگی کے تجربوں کا بدل سمجھتا ہوں۔ ہرگز نہیں۔ نیم کے اونچے پیڑ پہ چڑھ کر کھکھل سے توتے کے بچے نکالنا اور انھیں لے کر سلامتی کے ساتھ نیچے اُترنا اپنی جگہ پہ ایک جوکھم ہے۔ کوئی شاعری اس جوکھم کا بدل نہیں بن سکتی۔ نظیر کی نظمیں۔ نیم کے پیڑ کی کسی کھکھل میں توتے کے بچے دریافت کرنے اور پکڑنے کا بدل نہیں ہیں اور میر کی غزلیں عشق کا بدل نہیں ہیں۔ پھر بچپن اور لڑکپن کے تجربے تو یوں بھی بے بدل ہوتے ہیں اس عمر میں غلیل سے چڑیا مارنا، اونچے نیم کی کھکھل سے توتے کے بچے چرانا، عشق کرنا، یہ سب تجربے ایسے ہیں جن کی مہک ہی الگ ہے۔ عمر کے اگلے مرحلوں کا کوئی تجربہ اس مہک کو نہیں پاسکتا افسوس ہے ان نوخیزوں پہ کہ جس عمر میں انھیں نیم کے پیڑ پر چڑھ کر توتے کے بچے پکڑنے چاہییں اس عمر میں وہ چائے خانوں میں آجاتے ہیں۔ ادب اور انقلاب پر بحث کرتے ہیں یا نئی شاعری کرتے ہیں شیخ علی حزیں نے اپنی خود نوشت میں لکھ رکھا ہے کہ میری زندگی میں صرف دو راتیں ایسی گزری ہیں جب میں نے مطالعہ نہیں کیا تھا ایک وہ رات جب میری والدہ کا انتقال ہوا تھا اور ایک وہ رات جب میرا نکاح ہوا تھا۔ چھوٹا منہ بڑی بات۔ میری کیا مجال ہے کہ شیخ علی حزیں جیسے بزرگ پر انگلی اٹھاؤں۔ مگر ان کا یہ بیان پڑھتے ہوئے مجھے حیرت ضرور ہوئی تھی کہ شیخ علی حزیں بنارس میں رہتے ہوئے بھی دو راتوں کے سوا اپنی کسی رات کو کتابوں کی دستبرد سے نہ بچاسکے۔ حالانکہ بنارس کے آسمان پہ چاند بھی نکلتا ہے اور ساون کی گھٹائیں بھی بہت گھر کر آتی ہیں۔ صاحب اگر میں نے بھی اپنی سب راتیں شیخ علی حزیں کی طرح مطالعہ کی نذر کر دی ہوتیں تو اسے چاند میں

پری کی شکل کہاں سے نظر آتی۔

بس اسی قسم کی باتیں سوچ کر میں شاعری اور افسانے کی سب کتابیں اٹھا کر طاق میں رکھ دیتا ہوں اور افسانہ لکھنا موقوف کر دیتا ہوں۔ مگر پھر ہوتا کیا ہے۔ کتابیں تو طاق میں رکھی گئیں۔ مگر میں پھر ٹی وی دیکھتا ہوں۔ ریڈیو پروگرام سنتا ہوں، پاکستانی فلمیں دیکھتا ہوں، اخبار پڑھتا ہوں اور اخبار میں چھپی ہوئی ہر اچھی بری تحریر مع اپنے کالم کے اناپ شناپ پڑھتا چلا جاتا ہوں۔ پھر سیاسی گروہوں کے مفت میں بھیجے ہوئے پمفلٹ پڑھنے لگتا ہوں اور اچانک مجھے وسوسہ ہوتا ہے کہ میری جون بدل رہی ہے۔ اب خدا نخواستہ چالیس قدم دور میں کسی ملاؤں کی جماعت میں بھرتی ہو جاؤں گا یا سوشلسٹوں کی کسی پارٹی کا ورکر بن جاؤں گا۔ اس عالمِ ہراس میں، میں طاق میں رکھی ہوئی کتابیں اتارتا ہوں، فسانہ عجائب، کھول کر دیکھتا ہوں کہ شہزادہ جان عالم آدمی سے بندر کیسے بنا اور بندر کے قالب سے آدمی کے قالب میں کیسے واپس آیا۔ پھر کلیاتِ میر، کہیں بیچ میں سے کھول لی۔ کوئی شعر یہاں سے پڑھا۔ کوئی وہاں سے پڑھا کسی غزل کا مطلع دیکھا اور ایسا آسودہ ہوا کہ باقی غزل کو دیکھا ہی نہیں۔ کسی غزل کے مقطع پہ نظر ڈالی اور اوپر کے شعروں کو دیکھا ہی نہیں۔ آپ کہیں گے کہ ادب پڑھنے کا یہ کیا طریقہ ہے تو صاحب بات یہ ہے کہ میں نہ پروفیسر ہوں نہ محقق نہ نقّاد، اس لیے ادب کا بالاستیعاب مطالعہ کرنے سے قاصر ہوں۔ میں تو ادب ایسے پڑھتا ہوں جیسے بچپن میں ساون کی صبحوں میں گھر سے نکل بھاگتا اور جنگل جا کر بیر بہوٹیاں پکڑتا۔ بھیگی گھاس پہ چل رہا ہوں کوئی بیر بہوٹی نظر آ گئی تو جھک کر چٹکی میں پکڑ لیا نہیں تو آگے نکل گیا بس اسی طور میر کو پڑھتا ہوں پھر کلیاتِ نظیر، کہیں بیچ میں سے کھول لی۔ گلہری کے بچے والی نظم پڑھی، ہنس نامہ، بنجارہ نامہ، آدمی نامہ، رفتہ رفتہ مجھے اپنا آپا یاد آتا ہے۔ میں اطمینان کا سانس لیتا ہوں کہ میں اپنے آپے میں ہوں۔

نظیر کی شاعری تو میرا حافظہ ہے۔ جب میں اپنے آپ کو بھولنے لگتا ہوں تو اپنے اس

حافظہ کی مدد سے ان تجربوں کو جن سے میرا خمیر اٹھا ہے یاد کرتا ہوں۔ اپنے تصور میں از سر نو زندہ کرتا ہوں، ان کی شناخت کرتا ہوں۔ جس حد تک میں یہ عمل کر سکتا ہوں اس حد تک میں اپنے آپ کو پالیتا ہوں۔ خیر یہ میرا اور نظیر کا نجی تعلق ہے۔ مگر ہم دونوں ہی اپنے آپ میں مکمل نہیں، بلکہ ایک بڑی ذات کا حصہ ہیں۔ سو میں میر و غالب کو پڑھتا ہوں، انیس کو پڑھتا ہوں کبیر اور میرا بائی کو پڑھتا ہوں، الف لیلہ پڑھتا ہوں۔ جتنی فارسی آتی ہے اتنی حد تک فارسی کے شعر پڑھنے کی کوشش کرتا ہوں اور حسرت کرتا ہوں کہ کاش مجھے فارسی ویسی ہی آتی جیسی میرے پہلوں کو آتی تھی کہ میں حافظ اور سعدی کو بھی بے تکلفی سے پڑھ سکتا جس بے تکلفی سے میر کو پڑھتا ہوں۔ اصل میں ان راستوں سے میں ان تجربوں تک پہنچنا چاہتا ہوں جنھوں نے مل جل کر اس تہذیب کو جنم دیا تھا جس سے میری ذات پھوٹی ہے۔ میں حسرت کرتا ہوں کہ کاش میں اپنے سارے ادب کو اس طرح پڑھ سکتا کہ اس اجتماعی ذات کو اپنے دائرہ ادراک میں لے آتا جس کا یہ میری چھوٹی سی ذات ایک حصہ ہے۔

آپ کہیں گے کہ ادب پڑھنے کے اگر یہ معنی ہیں تو پھر تو پورے معاشرے کے لیے ادب پڑھنے کے ایک معنی ہیں بے شک ہیں۔ لیکن اگر ایک معاشرہ اپنے تجربوں ہی سے خائف ہو اور اپنی ذات سے دوچار ہونے ہی سے کتراتا ہو تو پھر اس کے لیے ادب کیا معنی رکھتا ہے ایسا معاشرہ ادب کے معنی سمجھنے کے لیے تردد نہیں کرتا۔ اپنے مزعومات کے تحت ادب کے معنی بتانے کی کوشش کرتا ہے ادب کے معنی بتلاتے وہ لوگ ہیں جن کے لیے ادب معنی نہیں رکھتا۔ بتانے ان ستم زدوں کو ہیں جو عمر عزیز اسی میں صرف کرتے ہیں انھیں بتایا جاتا ہے کہ ادب کو کیسا ہونا چاہیے۔ ادب پیدا کرنے کے نسخے لکھے جاتے ہیں، تقاضے کیے جاتے ہیں، شرطیں پیش کی جاتی ہیں۔

اب تقاضے ہیں اور ادب ہے۔ ایک وقت تھا کہ تقاضے نہیں تھے مگر ادب تھا۔ اور اگرچہ تقاضے نہیں تھے مگر یہ ادب معاشرے کے سارے تقاضے پورے کرتا تھا۔

اب کتنا ادب تقاضوں کے مطابق لکھا جاتا ہے مگر معاشرے کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا۔ کیا ایسا ہے کہ ادب معاشرے کے تقاضے پورے ہی اس وقت کرتا ہے جب معاشرہ براہ راست اس سے تقاضے نہیں کرتا اور ادیب کی گردن پہ چھری نہیں رکھتا یا یوں ہے کہ جب تک ادب اور معاشرہ ایک دوسرے کے تقاضوں کو پورا کرتے رہتے ہیں۔ تب تک تقاضے کرنے کا سوال کھڑا نہیں ہوتا۔ جب باہمی رشتے میں کوئی خرابی پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر تقاضے شروع ہوتے ہیں۔

ادب اور معاشرے کے باہمی رشتے میں خرابی تو اب آئی ہے۔ مگر ہم اس زمانہ خرابی کے وضع کردہ معیارات کو سامنے رکھ کر پچھلے زمانے کے ادب کے بارے میں سوالات اٹھاتے ہیں اور گزرے ہوئے ادیبوں سے وہ تقاضے کرتے ہیں جو ان کے عہد نے ان سے نہیں کیے تھے۔ ہم میر سے سماجی شعور کا تقاضا کرتے ہیں اور نظیر میں سماجی شعور دریافت کرکے اسے شاباشی دیتے ہیں میں یہاں ان شعروں کا مطلق حوالہ نہیں دوں گا جو نقاد دوں کی انست میں میر کے سماجی شعور کے غماز ہیں۔ سچی بات یہ ہے کہ میر کے یہاں کوئی ایسا شعور نہیں تھا۔ جسے ترقی پسند نقادوں نے سماجی شعور بتایا ہے۔ سماجی شعور کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جہاں سے سماج اور فرد کے درمیان مفارقت پیدا ہوتی ہے اور آدمی کا شعور اپنی وحدت کھو کر ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے۔ ہماری تہذیب میں میر و نظیر کے وقت تک ایسا واقعہ ظہور پذیر ہی نہیں ہوا تھا۔ اس وقت تک شعور داخلی اور خارجی کے خانوں میں بٹا ہوا نہیں تھا۔ وہ تو ایک سالم شعور تھا۔ نظیر کے یہاں پایا جانے والا شعور زندگی کے کسی ایک پہلو کا تو شعور نہیں ہے۔ پوری زندگی کا شعور ہے۔ نظیر نے کوئی نیچرل شاعری کرنے کا پروگرام نہیں بنایا تھا۔ یہ تو حالی و آزاد نے شگوفہ چھوڑا تھا کہ دل نے ہمیں بہت خراب کیا۔ اب ہم شاعری میں نیچر کے مضمون باندھیں گے۔ عشقیہ غزل کو سلام۔ اب ہم قومی نظمیں لکھیں گے۔ جو شعور نے اب ٹکڑوں میں بٹ کر اپنا اظہار شروع کیا۔ اس کا نتیجہ یہی نکلنا تھا کہ کبھی ایک ٹکڑے

کو ترجیح دی جائے اور دوسرے کو فراموش کیا جائے۔ کبھی دوسرے کو مقدم سمجھا جائے۔ اور تیسرے کو نظر انداز کیا جائے اور پھر تقاضے شروع ہوں کہ آپ نے فلاں پہلو کو کیوں مقدم سمجھا اور فلاں انسانی پہلو کی ترجمانی کیوں نہیں کی۔

ادب سے تقاضے کرنا کسی رچی ہوئی تہذیب کی زندگی کی نشانی نہیں ہے ایک مہذب معاشرہ ادب سے تقاضے نہیں کرتا، ادب کو پرکھتا ہے۔ نواب آصف الدولہ بھی میر کے ساتھ زیادہ سے زیادہ یہی کر سکتے تھے کہ غزل پر داد نہ دیتے اور کہہ دیتے کہ شعر آئے گا تو خود متوجہ کرے گا۔ یہ تو نہیں کر سکتے تھے کہ میر کو بتانا شروع کر دیتے کہ شاعری کو کیسا ہونا چاہیے اور آج کے شاعر کو کیا فرائض انجام دینے چاہییں۔ یہ کام تو آج کے اہلِ مرتبہ اور دانشور ہی کر سکتے ہیں۔ جب یہ منزل آ جائے تو سمجھ لینا چاہیے کہ معاشرے میں تہذیب کی سطح نیچے آ گئی ہے۔ مہذّب معاشرے کا ایک وصف یہ ہوتا ہے کہ ہر آدمی اپنے مقام پہ ہوتا ہے اور جو ذرہ جس جگہ ہوتا ہے وہیں آفتاب ہوتا ہے۔ جب تہذیب کی سطح نیچے آتی ہے تو لوگ بے مقام ہو جاتے ہیں۔ پھر کسی کو اپنے مقام کا پتا اور احساس نہیں رہتا۔ اپنے اپنے مقام سے اکھڑ کر لوگ ایک بھیڑ بن جاتے ہیں۔ بھیڑ آدمیوں کی کثرت سے پیدا نہیں ہوتی۔ آدمیوں کے بے مقام ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔

آدمی جہاں دیکھو اب بے مقام ہے۔ جہاں دیکھو ایک بھیڑ ہے۔ بھیڑ کی ریل پیل میں قدریں، روایتیں اور معیار پامال ہو رہے ہیں۔ ذوق کا زوال، کم نظری کا عروج، ابتذال کا چلن، یہ نیا عہد بربریت ہے۔ اس تہذیب نما بربریت ہی کا اثر ہے کہ تجربے کا منطقہ سکڑتا جا رہا ہے اور اطلاعات و معلومات کا جنگل پھیلتا جا رہا ہے۔ چیزوں سے ناتا ٹوٹ رہا ہے۔ زندگی ہمارے لیے اب نہ تو تخیل کا عمل ہے نہ مشاہدہ ہے، بلکہ اخبار کی خبر ہے یا ریڈیو کی آواز ہے یا ٹی وی پر نظر آنے والی تصویر ہے۔ ایسے زمانے میں ہر کسی سے شعر و ادب کی قدر کی توقع کرنا اور بلا امتیاز پورے اجتماع کو ادب کے تجربے میں شرکت کی دعوت

دنیا کماں کی دانائی ہے۔ اس سے ادب کو قبولِ عام کی سند مل جائے گی؟ ہرگز نہیں۔ اس سے تو ادب کے لیے نئی مصیبتیں پیدا ہوں گی اور ہو چکی ہیں۔ بات یہ ہے کہ جو آدمی جیسا خود ہوتا ہے۔ ویسا ہی ہر کسی کو دیکھنا چاہتا ہے سنئے زمانے کی بھیڑ نے چیزوں کو ناپنے تولنے کے لیے اپنے گز بنائے ہیں، اپنی ترازو تیار کی ہے۔ ادب کو بھی وہ اپنے گزوں سے ناپے گی اور اپنی ترازو میں تولے گی۔

۱۹۴۳ء

بکرم، بیتال اور افسانہ

افسانے کا مستقبل تاریک ہے اس لیے کہ دنیا میں درخت کم ہوتے چلے جا رہے ہیں اور آدمیوں کی بھیڑ بڑھتی چلی جا رہی ہے۔ ایسی دنیا میں جہاں آدمی ہی آدمی ہوں صحافت پیدا ہو سکتی ہے۔ شعر اور افسانہ پیدا نہیں ہو سکتے۔ صحافت اور خطابت خالص انسانی دنیا کے ذرائع اظہار ہیں، شعر اور افسانہ خالص انسانی ذریعۂ اظہار نہیں۔ انھوں نے انسان اور غیر انسان کے باہمی میل ملاپ سے جنم لیا ہے۔ افسانے نے اس زمانے میں جنم لیا تھا جب اس دھرتی پر درخت بہت اور آدمی کم تھے۔ رات پڑتی تو الاؤ کے گرد مٹھی بھر آدمی، آگے اندھیرا ہی اندھیرا اور درخت ہی درخت۔ فطرت کی بنائی ہوئی چیز کا بدل فطرت کی بنائی ہوئی چیز ہی ہو سکتی ہے۔ جنگل نہیں ہے تو صحرا ہو اور صحرا نہیں ہے تو اونچے پہاڑ ہوں، کسی پُر شور سمندر کا ساحل ہو۔ گیان دھیان، تخیل کی تربیت، تخلیقی عمل برگد کی چھاؤں میں بھی ہو سکتا ہے، پہاڑوں کی گپھاؤں میں بھی ہو سکتا ہے، صحرا کی وسعتوں میں بھی ہو سکتا ہے۔ مگر کارخانے کی دیوار کے سایے میں نہیں ہو سکتا اور فلک بوس عمارتیں فلک بوس پہاڑوں اور گھنے اونچے درختوں کا بدل نہیں بن سکتیں۔

فلک بوس عمارتوں، شور مچاتے کارخانوں، قطار اندر قطار کوارٹروں اور فلیٹوں سے اب مفر نہیں ہے۔ اڈنگا جو نیسکے نے آج سے چالیس برس پہلے انسانی بھیڑ کا جو نقشا یورپ کے سیاق و سباق میں کھینچا تھا اب وہ ہماری بستیوں میں بھی صنعتی عہد کی پرچھائیاں

پڑھنے کے ساتھ ڈھیر رہا ہے۔ ریلنگ اٹھتا ہے کہ درخت کاٹ کاٹ کر سڑکیں پھیلائی جا رہی ہیں۔ بسیں
آدمیوں سے بھری ہوتی ہیں، رکشاؤں اور ٹیکسیوں کے شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی۔ مگر
سواری کا پھر بھی توڑا ہے۔ رہائش کا مسئلہ بھی اسی طرح سنگین ہے۔ مکان کم ہیں مکین بہت ہیں۔ نئی
آبادیاں پھیلتی جا رہی ہیں۔ جہاں کل جنگل تھے آج وہاں کوارٹروں اور فلیٹوں کا جنگل پھیلا ہوا ہے
اس کے باوجود مکان کا حصول ایک مسئلہ ہے۔ خالی مکان اب ماضی کا افسانہ ہیں۔ ایسے مکان جو برسوں
خالی پڑے رہتے تھے حتّیٰ کہ ان میں پڑے ہوئے تالوں پر زنگ جم جاتی تھی اب کسی شہر میں نظر
نہیں آتے۔ ایسے مکان پُراسرار بن کر تخیل کی نشوونما کرتے تھے اور قصہ کہانی کو جنم دیتے تھے۔
تخیل کی نشوونما کچھ خالی پُراسرار مکانوں کے ذمے تھی، کچھ گھنے پرانے درختوں کے ذمے، کچھ
پرندوں اور دوسرے جانوروں کے ذمے تھی۔ یہ سب معاشرے کے فعال کردار تھے۔ انسان
دوست تکارام ہوں، تلسی، کبیر اور نظیر کی انسان دوستی خالی خولی انسانی حوالے سے نہیں تھی۔ وہ انسان
اور غیر انسان کے اس پُراسرار رشتے کے حوالے سے تھی جو ان زمانوں میں پروان چڑھنے والے
معاشروں کی بنیاد تھا۔ مگر اب ہم اپنی ٹیکنیکل عمارتوں، شور مچاتے کارخانوں اور بھاری بھر
کم مشینوں کے ساتھ ایک نئے عہد بربریت میں داخل ہو رہے ہیں۔ اس تہذیب نما بربریت
کی بدولت تجربے کا علاقہ سکڑتا جا رہا ہے اور اطلاعات و معلومات کا جنگل پھیلتا جا رہا ہے
آدمی کا جنگل سے رشتہ ٹوٹ رہا ہے اور آدمی جنگلی بنتا جا رہا ہے۔ اب 'بیتال پچیسی'
نہیں لکھی جا سکتی۔ کیوں؟ اس لیے کہ بیتال نے یہ کہا تھا کہ "راہ اچھی باتوں کی چرچا میں
کٹے تو اچھا ہے۔ سو اسے راجا میں کتھا کہتا ہوں اسے سن۔ جو تو رستے میں بولے گا تو میں
الٹا پھر جا لٹکوں گا۔" مگر اب ہم بولتے بہت لگے ہیں۔ تقریریں، اخباری بیانات، مذاکرے،
مباحثے اور ہماری راہیں بہت پُرشور ہیں۔ ان راہوں پر چلتے ہوئے انسان اور غیر انسان کے
درمیان مکالمہ ممکن نہیں رہا۔ مسلسل شور کے بیچ ہماری سماعت میں فرق آ گیا ہے۔ کچھ
آوازیں تو اب ہم سن ہی نہیں سکتے۔

جب راجا بکرماجیت بیچ میں بول پڑا اور بیتال واپس درخت پہ جا لٹکا تو حقیقت نگاری
والا افسانہ پیدا ہوا۔ سماجی اصلاح، سیاسی صورتِ حال کی عکاسی، "انقلاب" کو سٹ سٹ
یہ راجا بکرم کے اپنے تراشے ہوئے بت ہیں یا ڈی ایچ لارنس کے لفظوں میں خیالات و افکار
کی ردی کی ٹوکری کہ ہم نے اپنے سروں پر اٹھا رکھی ہے اور کچھ خبر نہیں ہے کہ ہمارے اندر ایک
تاریک بر اعظم سانس لے رہا ہے۔ کتھا سنانے والا بیتال کس طرح درخت پر گم سم الٹا لٹکا ہوا
ہے۔ یہاں راجا بکرم ردی کی ٹوکری سر پہ رکھے ہوئے چلا جا رہا ہے اور تقاضا کرتا ہے کہ اسے ہی
کتھا سمجھو۔ یہ کیسی کتھا ہے کہ آدمی کائنات سے بچھڑا ہوا ہے اور اپنی ردی کی ٹوکری کو کائنات
سمجھ رہا ہے۔ حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے ہوئے افسانوں کو دیکھیے۔ پھر ان افسانوں کو بھی
دیکھیے جو اس روایت سے بغاوت کر کے لکھے گئے۔ بیتال نہ وہاں بولتا نظر آتا ہے نہ یہاں بولتا
دکھائی پڑتا ہے۔ دونوں صورتوں میں راجا بکرم اپنے خیالاتِ عالیہ بیان کر رہا ہے۔ کبھی سماجی
اصلاح کا بیڑا اٹھاتا ہے، کبھی انقلاب کا نعرہ لگاتا ہے، کبھی کو سٹ سٹ کی بات کرتا ہے۔
کبھی رجائیت کا پیغام دیتا ہے، قوم کا حوصلہ بڑھاتا ہے۔ اس کے سوا اس کے لیے چارہ بھی
کیا ہے۔ کیونکہ بھیڑ بہت ہے، بسوں میں، سینما گھروں میں، کچہری میں، تقریبوں میں بھیڑ کا اپنا مذاق ہوتا
ہے اور اپنی پسند اور ناپسند ہوتی ہے۔ جو اس پسند پر پورا نہیں اترتا اس کے خلاف
شور اٹھتا ہے :

"KILL HIM FOR HIS BAD VERSES"

سو اب ہم ستم زدوں کی دنیا اتنی تنگ ہے کہ چھوٹی سی کائنات ہمارا آسمان ہے یہ کیسی دنیا ہے
کہ انسانی چہرے ہی ہر طرف دکھائی دیتے ہیں۔ باقی کائنات اپنے درختوں، پرندوں
اور سایوں کے ساتھ کہاں گم ہو گئی۔ ایک وہ داستانیں تھیں جن میں آدمی کائنات کے
ایک جز کے طور نظر آتا تھا، کبھی انسانی چہروں کے درمیان، کبھی اجنبی غیر انسانی صورتوں
میں گھرا ہوا، کبھی بستی میں، کبھی بستی سے باہر جنگلوں میں بھٹکتا ہوا۔ وہ ایسی انسانی دنیا تھی

جس کے دریچے اجنبی جنگلوں میں کھلتے تھے اور معلوم سے نامعلوم کی طرف سفر جاری رہتا تھا۔ اس جوکھم بھرے سفر میں کبھی بیتال سے مڈبھیڑ ہوتی تھی، کبھی اژدہوں اور راکشسوں سے لڑنا پڑتا تھا، کبھی جون ہی بدل جاتی تھی جو رستے میں رہ گیا وہ رہ گیا، جو نکل گیا وہ آدمی بن گیا۔

نئے زمانے نے کوشش کی کہ آدمی کی دنیا سے جنگل نکل جائے۔ آدمی ہر کھونٹ اطمینان سے جائے کسی کھونٹ ہرن نظر نہ آئے کہ وہ اس کا تعاقب کرے اور رستہ بھول جائے۔ نئے افسانہ نگار نے سمجھا کہ جنگل سچ مچ غائب ہو گئے ہیں۔ پھر اس نے ایسی انسانی دنیا پیش کرنی شروع کی جس کے دریچے کسی جنگل میں نہیں کھلتے۔ مگر آدمی کا شیطان آدمی۔ راکشس بستیوں میں پیدا ہوئے اور آدمی منتر جنتر کے بغیر ہی جون بدلنے لگے۔ جنگل کے سفر میں آدمی کی جون بدلتی تھی تو وہ اپنی انسانی جدوجہد کے زور پر اپنی جون میں واپس بھی آجاتا تھا۔ آدمی کا دوسری جون میں جاکر پھر اپنی جون میں واپس آنا انسانی جوہر کی فتح کا اعلان تھا۔ یہ ایک عظیم انسانی رزمیہ ہے جو پرانے قصہ کہانیوں میں بیان ہوئی۔ مگر کافکا کے انسان نے بھرے شہر کے بیچ اپنی جون بدلی۔ اسے اپنی جون میں واپس آنا نصیب نہیں ہوا۔ انسانی جوہر کی موت، ایک کا خاتمہ، داستان کا انجام۔ یورپ پر موقوف نہیں جہاں جہاں آدمی کو اس صورتِ حال سے پالا پڑے گا اس کے ساتھ یہی گزرے گی مگر سوشلسٹ دانشور کہتا ہے کہ ایسا مت کہو کہ یہ قنوطیت کا پرچار ہے، انسانیت کی تذلیل ہے۔ انسان عظیم ہے ندایا، وہ بندر نہیں بن سکتا۔

اچھا یہ قنوطیت ہے تو پھر؟ قنوطی آدمی ہی ہو سکتا ہے، بندر قنوطی نہیں ہوتے۔ مایوس ہونا اور شعر کہنا میر کا مقدر ٹھہرا۔ بندر نہ مایوس ہوتے ہیں نہ شعر کہتے ہیں لیکن اگر کلیاتِ میر ان کے ہتھے چڑھ جائے تو وہ اس کی چندی چندی ضرور کر سکتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید نے میر کی چندی چندی کی، میر کی اور ہر اس شعر کی اور افسانے کی جس سے انھیں یاسیت کی بو آئی مانس گند، مانس گند۔

منیر نیازی کا کوئی شعر مجھے حیران کرتا ہے کہ اس زمانے میں یہ شخص شہر میں چلتا چلتا اچانک جنگل میں کیسے جا نکلتا ہے۔ میں حیران ہوتا ہوں اور رشک کرتا ہوں اس لیے کہ مجھے مسلسل شہر میں چلتے رہنا اور ہجوم کے درمیان مستقل سانس لینا پسند نہیں۔ اس عمل میں لگتا ہے کہ میں انسانی وصف سے محروم ہوتا جا رہا ہوں۔ آخر کیوں ایسا موڑ نہیں آتا کہ شہر سے گزر کر میں اپنے تئیں جنگل میں پاؤں۔ جنگل میں آدمی جس خوف سے آشنا ہوتا ہے وہ شہر کے خوف سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ نامعلوم کا خوف ہوتا ہے۔ نامعلوم کا خوف آدمی کی ذات میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرتا ہے۔ مگر اب نامعلوم کا خوف غائب ہے۔ اب ہم معلوم کے خوف میں مبتلا ہیں۔ جنگ کا خوف، خانہ جنگی کا خوف، لسانی فسادات کا خوف، رکشا کے حادثے میں کام آ جانے کا خوف، کسی غنڈے کے ہتھے چڑھ جانے کا خوف۔ خوف کی یہ صورتیں ذلت آمیز صورتیں ہیں اور موت کے یہ طریقے کتنے بے وقار ہیں۔

مہاتما بدھ نے کہا تھا کہ لوگ بچوں کی مانند ہیں اور کہانیاں سننا پسند کرتے ہیں۔ سو انھوں نے کہانیاں سنائیں اور حضرت عیسیٰؑ نے تمثیلیں بیان کیں۔ انھوں نے ایک تمثیل یہ بیان کی کہ انجیر کے درخت کو اور سب درختوں کو دیکھو۔ جب ان میں کونپلیں پھوٹتی ہیں تو تم جان لیتے ہو کہ گرمی کے دن آس پاس ہیں۔ مگر ہم جاڑے اور گرمی کی رت کی خبر کیسے پائیں اور کیسے کتھا تمثیل اور حکایات بیان کریں کہ دنیا درختوں سے خالی ہو رہی ہے اور میں نہیں جانتا کہ نیم کا وہ پیڑ جو بچپن کے دنوں میں مجھے گرمی اور برسات کی خبر دیا کرتا تھا اب کس حال میں ہے۔ قائم ہے یا شہید ہو گیا اور سنو کہ کبیر جی نے کیا کہا:

بڑھئی آوت دیکھ کے تروَر ڈولن لاگ

مگر اب تو درختوں کی پوری تہذیب ہی ڈول گئی ہے۔ صنعتی تہذیب کے بچے اپنے آپ کو بچہ نہیں مانتے اور کہانیاں سننا پسند نہیں کرتے۔ انھوں نے بیتال کو چپ کر دیا اور خود اونچی آواز سے بول رہے ہیں، نعرے لگا رہے ہیں، سمجھتے ہیں کہ یہ نعرے ہی آج کے افسانے ہیں۔ پھر

میں افسانہ لکھنے پہ کیوں مصر ہوں۔ شاید اس لیے کہ ایک نیم کا پیڑ میرے باہر تھا، ایک نیم کا پیڑ میرے اندر ہے۔ باہر کے پیڑ پہ جو گزری سو گزری مگر اندر کا پیڑ تو نہ مرجائے۔ میرا کومٹ منٹ اپنے نیم کے پیڑ کے ساتھ ہے جس کا پھل کڑوا ہوتا ہے۔ پیوستہ رہ شجر سے، نیم کے پیڑ سے اور افسانے سے، امیدِ بہار کے بغیر کہ اب لوگ بچوں کی مانند نہیں رہے اور کہانیاں سننا پسند نہیں کرتے۔

۱۹۷۲ء

افسانہ میں چوتھا کھونٹ

افسانے کی اس ساری بحث میں مجھے تو بس ایک بات پوچھنی ہے کہ یہ افسانہ ہوتا کیا ہے اس سوال میں میری جہالت کا اعتراف مضمر ہے۔ اگر یہ مضمر اعتراف کافی نہیں ہے تو لیجیے صاف لفظوں میں سن لیجیے کہ میں افسانے کے معاملے میں اتنا ہی بے خبر ہوں جتنا عہدِ قدیم کا وہ آدمی جو الاؤ پر بیٹھ کر کہانی سناتا تھا۔ خیر اس غریب کہانی سنانے والے کی تو ایک مجبوری تھی کہ اس وقت تک پروفیسر سیّد وقار عظیم کی کتاب فنِ افسانہ نگاری شائع نہیں ہوئی تھی۔ مگر میری جہالت کا کیا جواز ہے۔ نہ صرف وقار صاحب کی کتاب چھپ چکی ہے بلکہ اس وقت سے اب تک سیکڑوں ہزاروں تنقیدی مضمون شائع ہو چکے ہیں جن میں مختصر افسانے کی جامع و مانع تعریف ہو چکی ہے کہ مختصر افسانہ وہ ہے جس میں ایک ابتدا ہو اور ایک اختتام ہو۔ اس میں ایک پلاٹ ہونا چاہیے اور ایک سسپنس اور ایک کلائمکس اور ایک وحدتِ تاثر اور وقار صاحب نے تو اپنی کتاب میں ماشہ ماشہ رتی رتی کے حساب سے بتا دیا ہے کہ مختصر افسانے میں کیا کیا ہونا چاہیے اور کیا کیا نہیں ہونا چاہیے۔ مثلاً یہ کہ اس میں وحدتِ تاثر تو ضرور ہی ہونا چاہیے "افسانہ شروع کرنے کے بعد اسے ختم کرنے تک اور ختم کر چکنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن پر ایک ہی اثر قائم رہے اور اس سے وہ وہی نتیجے نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر کے اپنے افسانے کے لیے مخصوص کر لیے ہیں"۔ پس "افسانے کی تمہید، تمہید کے بعد کے درمیانی حصے، منتہا، خاتمہ ہر چیز اس طرح ایک دوسرے سے وابستہ ہوتی ہے کہ

پڑھنے والے کے ذہن کو فرار کی راہ ملنی دشوار ہے" یہ ہے مختصر افسانے کا جوہر اصلی جس سے فکشن کی دوسری اصناف محروم ہیں۔ وقار صاحب نے ہمیں بتایا ہے " ناول جسے پڑھنے والا کبھی ایک ہی نشست میں بیٹھ کر ختم نہیں کر سکتا اسی لحاظ سے مختصر افسانے سے بالکل مختلف ہے جو چیز ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہ پڑھی جائے اس سے وحدتِ تاثر کی توقع ہی فضول ہے"

یہاں سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو گیا کہ مختصر افسانے کے سوا ایک شے ناول ہوتی ہے۔ ناول کے موجد اردو میں ڈپٹی نذیر احمد ہیں۔ مختصر افسانے کی تاریخ منشی پریم چند سے شروع ہوتی ہے۔ ان کے بعد کرشن چندر اور منٹو کا زمانہ آتا ہے جو اردو مختصر افسانے کا عہدِ زریں ہے اس کے بعد دورِ زوال جو ہنوز جاری ہے تو اس وقت ہم آپ اردو افسانے کے دورِ زوال میں زندہ ہیں۔

تو صاحبو اب جاننے کے لیے کیا بات رہ گئی۔ دودھ کا دودھ پانی کا پانی تو ہو گیا۔ مگر میری دقت یہ ہے کہ مجھے پرانی کہانیاں پکڑتی ہیں۔ جہاں دودھ کا دودھ پانی کا پانی نہیں ہوا ہے اور پوچھتی ہیں کہ تم ہمیں کس کھاتے میں ڈالتے ہو۔ میں جواب دینے کو دے دیتا ہوں کہ ہمارے افسانے کی تاریخ اصل میں نئے افسانے کی تاریخ ہے منشی پریم چند سے پہلے کے کسی آدمی کو ہم جانتے ہیں تو وہ موپساں صاحب ہیں یا گورکی صاحب باقی تمہارا کیس ڈاکٹر گیان چند کے سپرد ہے۔ محقق ہی تمہیں سمجھیں گے۔

یہ مت سمجھیے کہ میں پرانی کہانیوں کی وکالت کرنے چلا ہوں۔ ہرگز نہیں وقار صاحب نے بتا دیا ہے اور میں نے جان لیا ہے کہ ان کہانیوں میں " فن اور اس کی نزاکتوں کو بہت کم دخل ہے قصے یا افسانے میں فن کی پابندیاں اور بلند آہنگیاں اس وقت سے زیادہ پیدا ہوئیں جب سے ناول کی ابتدا ہوئی" اور ڈاکٹر گیان چند نے چیمبرز انسائیکلوپیڈیا کے اندر سے کیسی پتے کی بات نکالی " قصے وہیں زیادہ ترقی کرتے ہیں جہاں لوگ سب سے زیادہ کاہل ہوتے ہیں" پھر ہمیں بتایا " داستانوں میں واقعی افیون کی ترنگ پوشیدہ تھی سیاسی اقتدار کے نکل جانے سے سوسائٹی مفلوج ہو گئی تھی۔ ذہنی اضمحلال اور سلب عمل نے تخیل کو زیادہ

زرخیز اور گریز کو زیادہ پسندیدہ بنا دیا تھا،، خیر مضیٰ ما مضیٰ۔ ڈاکٹر صاحب نے بجا کہا ''انیسویں صدی کے آخر میں قوم کی رگوں میں سیاسی بیداری کا لہو گھولنے لگا۔ شہروں میں زندگی مصروف ہو گئی۔ فرصت کسے کہ ضخیم داستانیں پڑھ سکے۔ شاید انیسویں صدی میں تو لوگوں کے پاس وقت تھا بھی لیکن بیسویں صدی میں قطعاً نہیں۔ اب کسے دماغ ہے کہ امیر حمزہ یا بوستانِ خیال پڑھ سکے،، مگر صاحب عجیب ہوا کہ اسی بیسویں صدی کے بیچ عین سیاسی بیداری کے ہنگام خود ڈاکٹر گیان چند کے پاس اتنا فالتو وقت آگیا کہ انھوں نے ساری اچھی بری داستانیں کہانیاں پڑھ کر ان پہ تحقیق کر ڈالی۔

خیر تو یہ سب کچھ جاننے سمجھنے کے بعد میں پرانی کہانیوں کی وکالت کیسے کر سکتا ہوں میں تو شروع سے یہ سعی کر رہا ہوں کہ کسی طور نیا افسانہ نگار بن جاؤں کہ میرا انجام بخیر ہو اور جب اٹھایا جاؤں تو کرشن اور منٹو کے پیروکاروں کے ساتھ اٹھایا جاؤں۔ مگر جنھیں خراب ہونا ہوتا ہے وہ ہر صورت خراب ہوتے ہیں۔ نیا افسانہ نگار بننے کی دھن میں میری مڈ بھیڑ اس شخص سے ہو گئی جسے نئے فکشن کا باوا آدم سمجھا جاتا ہے اور میں حیران رہ گیا کہ اپنی اردو میں تو دودھ کا دودھ پانی کا پانی ہو چکا ہے مگر یہاں تو سارا معاملہ الٹ پلٹ ہے۔ جوائس کی کہانیوں میں وقار صاحب کی بتائی ہوئی باتوں کو ذرا جو ملحوظ رکھا گیا ہو اور یولیسس، تو ناول کی اس تعریف سے بالکل ہی لگا نہیں کھاتا۔ جو اردو کے شریف نقادوں نے ہمیں بتائی تھی۔ جب میری سمجھ میں کچھ نہ آیا کہ ڈبلنرز، کی یہ کہانیاں کیسی ہیں یہ ناول کس قماش کا ہے تو میں نے جوائس کو بیچ میں چھوڑا اور کتھا سرت ساگر کے دفتر لے کر بیٹھ گیا۔ سوچا کہ سر پھوڑنا ہی ٹھہرا ہے تو جوائس صاحب، ہی کا سنگِ آستاں کیوں ہو۔ اپنے یہاں بھی پتھر موجود ہیں۔ مگر کتھا سرت ساگر تو علم دریا و نکلی۔ تھاہ ہی نہیں ملتی۔ کہانی کو کہاں سے پکڑیں اور کہاں ختم کریں۔ ایک سمندر ہے کہ امڈ رہا ہے ع

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

ابتدا اگر ہوتی بھی ہے تو کہیں آسمانوں میں ہوتی ہے ویسے یہ بھی ایک اسکنڈل ہے کہ یہ کہانی باہر نکلی کیسے۔ شو جی نے خلوت میں پاربتی جی کو زانو پہ بٹھا کر سنائی تھی۔ ہونٹوں نکلی کوٹھوں چڑھی اور ہوتی ہوائی آخر کو کتاڈ یا تک پہنچی۔ اسے لکھ کر خود اس نے کونسا پھل پایا جو میں اس کی مثال لاکر پھل پالوں گا۔ عجب پیچ در پیچ کہانیاں ہیں۔ ایک کہانی ختم ہونے لگتی ہے کہ اس سے دوسری کہانی کا کِلا پھوٹ نکلتا ہے۔ دوسری کہانی ختم ہونے نہیں پاتی کہ اندہ سے تیسری کہانی نکل پڑتی ہے۔ کوئی کہانی ابھی بیچ میں ہوتی ہے کہ انڈے بچے دینے لگتی ہے یہ تو یولیسس سے بڑھ کر گورکھ دھندا ہے۔ آج کی فنی اصطلاحوں میں اس سلسلہ کو کیا کہا جائے مختصر افسانوں اور طویل مختصر افسانوں کا مجموعہ یا یہ کوئی لحیم شحیم ڈھیلے ڈھالے قسم کا ناول ہے خیر جو بھی ہے ایسا ہے کیوں شاید جس تہذیب نے اس سلسلہ کو جنم دیا ہے اس میں حقیقت کا تصور ہی اسی طرح پیچ در پیچ ہو۔ تو پھر یہ سوچا جائے کہ وہ تصور حقیقت کیا ہے۔ میرے لیے تو اس پہ گفتگو مشکل ہے۔ حقیقت افسانہ بن کر تو اپنی سمجھ میں تھوڑی بہت آجاتی ہے۔ حقیقت کے فلسفوں پہ گفتگو اپنے بس سے باہر ہے۔ میں نے سوچا کہ اچھا القدر، ہمت کہانیاں پڑھ لیتے ہیں۔ ان کے پیچھے تصور حقیقت کونسا ہے۔ یہ بعد میں ڈاکٹر وزیر آغا سے پوچھ لیں گے۔ مگر پھر مجھے الف لیلہ کا خیال آگیا۔ وہاں بھی تو کہانی ختم نہیں ہوتی۔ ایک کہانی سے دوسری کہانی، دوسری سے تیسری کہانی۔ کہانی سے کہانی نکلتی چلی جاتی ہے اور تہہ در تہہ چلتی ہے وہاں کہانی کا یہ تانا بانا کس تصور حقیقت کی ترجمانی کر رہا ہے۔

جب ہم ڈاکٹر گیان چند والے سیاسی بیداری کے زمانے میں داخل ہوتے ہیں تو کہانی اپنے سارے پیچ نکال کر سیدھی ہو جاتی ہے تو جب کہانی کے بل نکل گئے اور وہ سیدھی ہو گئی تو نیا افسانہ کہلاتی۔ اس افسانے کے پیچھے بھی کوئی نہ کوئی تصور حقیقت تو ہوگا۔ اس عہد کے نقادوں نے اس تصور حقیقت کی تشریح کی ہے مجھے اپنے طور پر تردد کرنے کی ضرورت نہیں، اس عہد کے نقادوں نے ہمیں بتایا کہ سماجی اور معاشی حقیقت ہی

پوری حقیقت ہے۔ جو نظر آتا ہے وہی کچھ ہے جو نظر نہیں آتا۔ وہ محض وہم ہے تیسری دہائی کا نیا افسانہ اس تصورِ حقیقت کے پیٹ سے پیدا ہوا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری اس کا اسلوب ہے۔ یہ افسانہ بے شک اپنے عہد کا افسانہ تھا وہ زمانہ جب ذہنی اضمحلال اور سلب عمل نے تخیل کو زیادہ زرخیز بنا دیا تھا، گزر چکا تھا۔ یہ تخیلی اضمحلال اور سیاسی بیداری کا زمانہ تھا اس زمانے میں یہ نیا افسانہ خوب ہٹ ہوا۔ وقار صاحب نے بتایا ہے کہ نئے مختصر افسانے کا فلم کے فن سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ شاید ایسی ہی کوئی بات ہے کہ مجھے اچانک اس زمانے کی ایک ہٹ فلم یاد آ گئی ہے "پکار" اس زمانے میں بہت ہٹ ہوئی تھی۔ بہت اچھی لگی تھی۔ ابھی پچھلے سال کی بات ہے کہ امرتسر ٹی وی نے 'پکار' دکھانے کا اعلان کیا۔ بس اب کیا پوچھتے ہیں۔ میرا تو نوسٹالجیا تازہ ہو گیا۔ میں نے اپنے خاندان کے نوجوانوں کو بھی نوٹس دے دیا کہ کیا تم ہمارے زمانے کے کرشنا کے عاشق بنے پھرتے ہو۔ آج تم 'پکار' دیکھنا تو صاحب 'پکار' دیکھی۔ اس کے بعد ہوا یہ کہ ان نوجوانوں نے مجھے طنز بھری نظروں سے دیکھا کہ اچھا اس فلم کی آپ تعریف کر رہے تھے اور قہر تو یہ ہے کہ انھیں پری چہرہ نسیم بھی پری چہرہ نظر نہیں آئی۔ میں خود بجھ گیا تھا میرے پاس ان کی طنز کا کوئی جواب نہیں تھا۔

اس زمانے کی ہٹ فلمیں اور ہٹ افسانے دونوں ہی بے کشش ہو چکے ہیں۔ آخر کیوں؟ چلیے فلم تو ادنا آرٹ سمجھی جاتی ہے۔ مگر تیسری دہائی کا ادب تو ادنا آرٹ نہیں تھا وہ عہد تو ادب عالیہ کو جنم دے رہا تھا۔ پھر ایسا کیوں کہ اس عہد کے ہٹ افسانے اب افسانے کے قاری کو اندر سے نہیں ہلاتے۔ اس سوال کا جواب مجھے لارنس سے ملا کہ اگر ایک دفعہ کسی کتاب کا پورا پتا چل جائے یہ پتا چل جائے کہ اس میں کتنی گہرائی ہے اور ایک دفعہ اس کے معنی طے ہو جائیں تو پھر وہ کتاب مر جاتی ہے۔ میں نے دل میں کہا کہ لارنس ٹھیک کہتا ہے افسانہ اور عورت دونوں میں کشش اسی صورت رہتی ہے کہ کچھ دکھائے کچھ چھپائے۔ مگر 'پکار' کے زمانے کا افسانہ تو لکھا ہی گیا تھا اس تصور کے تحت کہ پردے کے پیچھے کچھ نہیں ہے۔

جتنا کچھ نظر آتا ہے وہی حقیقت ہے تو اس افسانے میں ایک نظر میں سب کچھ نظر آ جاتا ہے۔ معنی یہاں بالکل اسی طرح طے ہیں جس طرح وقار صاحب نے تجویز کیے تھے کہ پڑھنے والا "وہی نتیجہ نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لیے مخصوص کر لیے ہیں۔" اور جیسا وقار صاحب نے کہا یہاں افسانہ ویسا ہی باندھ کر لکھا گیا ہے۔ ذہن یہاں ایک طے شدہ معنی کی قید میں ہوتا ہے اس کے لیے اس سے کوئی راہِ فرار نہیں ہوتی۔ کیا آپ 'بیتال پچیسی' کے معنی اس طرح طے کر سکتے ہیں۔

اب مجھے ایک کہانی یاد آ رہی ہے ایک بادشاہ تھا۔ اس کے پانچ بیٹے تھے ہر بیٹے کو اس نے گھڑ سواری، تیر اندازی، شمشیر زنی جیسے فنون کی تعلیم دلوائی۔ جب جو بیٹا بالغ ہوا اور کمالات میں دستگاہ حاصل کی اسے گھوڑا اور تیر کمان دے کر کہا کہ اب تم بڑے ہوئے، جاؤ اور شکار کھیلو مگر دیکھو تین کھونٹ جانا چوتھے کھونٹ مت جانا۔ چاروں بیٹوں نے باپ کے حکم کو مانا۔ تین کھونٹ گئے۔ شکار کھیلا اور خیر و عافیت کے ساتھ محل میں واپس آ گئے۔ پانچواں سر پھرا نکلا۔ اس نے حکم عدولی کی تین کھونٹ ہو کر چوتھے کھونٹ نکل گیا۔ بس پھر رستہ بھولا۔ آفتوں میں پھنسا اور کہیں کا کہیں نکل گیا۔

اردو کے نئے افسانے کی کہانی بھی مجھے کچھ اسی قسم کی نظر آتی ہے اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اردو افسانہ تین کھونٹ پھرتا رہا ہے اور ترقی پسند تحریک کی ہدایت ہی یہ تھی۔ کسی نے اگر بے راہ روی اختیار کی بھی مثلاً اگر کسی نے جدید نفسیات کے بتائے ہوئے رستے پر چل کر یہ جھانکنے کی کوشش کی کہ اندر کیا ہو رہا ہے تو مارکسی نقادوں نے فوراً ٹوک دیا کہ بُری بات۔ سو ایک ڈیڑھ استثنا سے قطع نظر افسانہ نگاروں کا چال چلن بالعموم درست رہا۔ مگر پانچویں دہائی میں نئے آنے والوں میں کچھ بے چینی کے آثار پیدا ہوئے۔ دہائی کے ختم ہوتے ہوتے انھوں نے سرکشی اختیار کی اور اس کے بعد تو اللہ دے اور بندہ لے۔ بزرگوں نے افسانہ لکھنے کے جو نسخے بنائے تھے۔ انھوں نے ان سب کو طاق میں رکھا اور دوسری ہی طرح

کا افسانہ لکھنے کی کوششیں ہونے لگیں۔ اس افسانے کو آپ علامتی کہیں، تجریدی کہیں۔ میں یوں کہوں گا کہ ہمارا افسانہ چوتھے کھونٹ میں داخل ہو گیا ہے۔

اصل میں منطقی ذہن رکھنے والوں نے افسانے کی مختلف اصناف کی جو جو تعریفیں وضع کی تھیں۔ جو جو سانچے مقرر کیے تھے، جو جو ضابطے نافذ کیے تھے وہ سب بیسویں صدی کے فکشن نگاروں کے ہاتھوں ٹوٹ پھوٹ گئے۔ تین کھونٹ انیسویں صدی تک تھے۔ بیسویں صدی میں فکشن چوتھے کھونٹ میں داخل ہوتا ہے۔ اردو افسانہ بیسویں صدی کے بیچ انیسویں صدی کو اپنے سینے سے لگائے رہا اور اپنے آپ کو نیا سمجھتا رہا۔ صدی کا نصف سے زیادہ اس نے اسی میں گنوا دیا۔ مگر اب وہ بھی بیسویں صدی میں سانس لینا چاہتا ہے اس کے یہاں بھی اس خواہش نے کروٹ لی ہے کہ چوتھے کھونٹ میں داخل ہو کے دیکھا تو جائے کہ ہوتا کیا ہے۔ کچھ تو سوچ سمجھ کر داخل ہوئے۔ مگر بہت سے بس دیکھا دیکھی داخل ہو گئے ان پہ تو رحم ہی کھایا جا سکتا ہے کہ بے چارے خواہ مخواہ مارے گئے۔ کبھی کبھی مجھے یوں لگتا ہے کہ یہ آج کے سب ہی نئے افسانہ نگار قربانی کے بکرے ہیں وہ اصل میں اپنی قربانی دے کر بامعنی نئے افسانے کے لیے زمین ہموار کر رہے ہیں۔ اگر ایسا بھی ہے تو کیا بُری بات ہے آزادی کے لیے جانیں دی جا سکتی ہیں تو افسانے کے لیے جانیں کیوں نہیں دی جا سکتیں۔ یہ بھی آزادی ہی کی جنگ ہے آج کا افسانہ علامتی اور تجریدی بن کر روایتی افسانے کی جبریت کے خلاف لڑ رہا ہے یہ لڑائی پچھلے اسلوبِ نگارش کے خلاف ہے، افسانے کے اس تصور کے خلاف ہے اور اس تصورِ حقیقت کے خلاف ہے جس نے اس افسانے کو اور اس اسلوبِ نگارش کو جنم دیا تھا۔ ہاں اگر نئے افسانہ نگار اس تصورِ حقیقت کو تو قبول کیے رہیں اور اس کے پیٹ سے پیدا ہونے والے افسانے اور اسلوبِ نگارش کے خلاف لڑتے رہیں تو مجھے ڈر ہے کہ ان کی ساری پیکار ضائع ہی نہ چلی جائے۔

خیر تو اب اردو افسانہ چوتھے کھونٹ میں ہے اور خرابی سے دوچار ہے اس کے

لکھنے کے جو ضابطے بنے تھے، ادب آداب طے ہوئے تھے وہ ملیا میٹ ہو چکے ہیں۔ نہ پلاٹ نہ سسپنس، نہ کلائمکس، مگر عجب بات ہے کہ ویسے تو یہ افسانہ نگار حد بندیوں کے قائل نہیں۔ مگر ماضی اور حاضر کی حد بندی پہ بہت مصر ہیں اور نئے پرانے میں بہت تفریق کرتے ہیں۔ یہ حد بندی کیوں ہے اور یہ نیا پرانا کیوں ہے، میں پوچھتا ہوں کہ مہاتما بدھ کی جاتک کتھا کیوں نئی کہانی نہیں ہے اور آج کی علامتی کہانی کیوں نئی کہانی ہے، بیتال پچیسی، کیوں پرانی کہانی ہے اور ٹامس مان کی ٹرانسپوزڈ ہیڈز کیوں نئی کہانی ہے۔ پھر وہی لارنس والی بات کہ جس تحریر کی گہرائی کی ایک مرتبہ پیمایش ہو گئی اور معنی طے ہو گئے تو وہ مر جاتی ہے، چلیے مردہ نہ کہیے پرانی کہہ لیجیے۔ مگر 'بیتال پچیسی' کی سر دھڑ کے تبادلہ والی کہانی تو مان کے ٹرانسپوزڈ ہیڈز کے بعد بھی بھید بھری نظر آتی ہے، جیسے ابھی اس کی بہت پیمایش ہونی ہے تو میں اسے پرانی کہانی کیسے جانوں۔ یہی تو ان کہانیوں کا کمال ہے کہ بہت پرانی ہیں، مگر پرانی نہیں ہو پاتیں اور یہ تیسری چوتھی دہائی کے افسانے وہ کل لکھے گئے۔ آج پرانے نظر آتے ہیں۔

سر دھڑ کے تبادلہ کی کہانی 'بیتال پچیسی' کا حصہ ہے۔ بیتال پچیسی کتھا سرت ساگر کا حصہ ہے۔ کہانی کے اندر کہانی، پھر اس کے اندر کہانی۔ یہ کہانیاں کیا ہیں، ندیاں ہیں۔ کہاں کہاں سے بہتی آئی ہیں اور ساگر میں ملتی چلی جاتی ہیں۔ کہانیوں کا اتھاہ ساگر۔ ایڈینٹ کا سمندر۔ سو کہانی ختم کیسے ہو۔ مگر کافکا نے اپنا ناول 'کاسل'، بیسویں صدی میں لکھا اور اسے ختم نہیں کر پایا۔ نقاد افسوس کرتے ہیں کہ ناول ادھورا رہ گیا اس ناول کا واقعی کیا کوئی اختتام ہو سکتا تھا۔ اگر کافکا اس ناول کو خدانخواستہ چالیس قدم دور پورا کر ڈالتا اور واقعی اس کا کوئی اختتام ہوتا تو پھر یہ کافکا کا 'کاسل' تو نہ ہوتا، کوئی اور ہی ناول ہوتا۔ شاید کوئی دوسرے درجہ کا ناول۔

'کاسل' کا حوالہ میں منہ دینے کو تو دے دیا مگر اب سوچ رہا ہوں کہ ناول کی تعریف پہ

یہ پورا بھی اترتا ہے اور اب پھر میرا ذہن اُلجھ رہا ہے۔ آخر ناول ہوتا کیا ہے۔ اس سے مجھے ناصر کاظمی یاد آ گیا۔ اس نے ایک دفعہ عسکری صاحب سے بڑی معصومیت سے پوچھا تھا کہ عسکری صاحب، یہ تغزل کیا ہوتا ہے اور ظالم نے یہ بات ایسے وقت میں پوچھی تھی جب جگر صاحب ابھی زندہ تھے اور معاذ اللہ اور ایسے توبہ والی غزل عروج پر تھی اور شرفا ناصر سے ناراض تھے کہ اس شخص نے غزل میں گھاس کا لفظ باندھا ہے۔ ناصر سے پہلے 'بالِ جبریل' کی غزلوں نے ان شرفا کو پریشان کیا تھا کہ وہ غزلیں بھی تغزل سے منحرف نظر آئی تھیں۔ ویسے یہ کیا بات ہے کہ شاعری میں جب بھی کوئی نیا آدمی پیدا ہوتا ہے تو وہ پہلے شاعری کے مسلمہ اصولوں، ضابطوں اور ادب آداب کو تہس نہس کرتا ہے۔ اساتذہ نقاد اور مدرسین بہت ہاہاکار کرتے ہیں۔ مگر وہ اپنا کام کر جاتا ہے۔ افسانے میں بھی یہی ہوا ہے۔ اب یوں دیکھیے کہ فورسٹر صاحب نے کتنی جانفشانی سے ناول کے کچھ خصائص متعین کیے تھے، کچھ شرطیں مقرر کی تھیں۔ مگر کافکا نے ناول لکھتے وقت پہلے ہی سب کو بالائے طاق رکھ دیا تھا۔ اور لارنس کی سُنو اس بھلے آدمی نے انجیل کو بھی ناول قرار دے دیا اور مکالماتِ افلاطون کے بارے میں کہا کہ یہ تو فلسفیانہ رنگ کے مختصر ناول ہیں۔

لارنس سے شہ پا کر اگر میں کتھا سرت ساگر اور الف لیلہ کو ناول کہہ دوں تو؟ لیکن جانے دیجیے ناول کہہ دینے سے ان میں کون سا سرخاب کا پر لگ جائے گا اور اگر ان کی کہانیوں کو مختصر افسانے ثابت کر دیا جائے تو ان کی عزت میں کونسا اضافہ ہو جائے گا۔ ناول کی تعریف کے مطابق ناول لکھنا کوئی ایسے کمال کی بات ہے۔ اور مختصر افسانوں کا کیا ہے۔ وہ تو بے چارے انور عظیم بھی لکھ لیتے ہیں۔

اصل میں ادب میں حدود و قیود اس وقت قائم ہوتی ہیں۔ جب پرواز میں

کوتاہی آجاتی ہے اور تخلیقی جذبے کا بہاو رُکنے لگتا ہے۔ جب مشرق اپنی جون میں تھا تو اس کے تصور میں کائنات لامحدود تھی اور حقیقت بے پایاں۔ معلوم ایک جزیرہ تھا۔ اس کے ارد گرد نامعلوم کا سمندر اُٹھتا تھا۔ جب ہی تو اس کی کہانیوں میں خواہ وہ ہندو تہذیب کے پیٹ سے پیدا ہوئی ہوں یا اسلامی تہذیب کی آغوش میں پلی بڑھی ہوں۔ ہر معلوم کے گرد نامعلوم کا ہالہ منڈلاتا ہے۔ ورائی حدیں ماورائے اعظم میں گڈمڈ نظر آتی ہیں۔ جنگل میں تین کھونٹ کے بعد چوتھا کھونٹ، حویلیوں میں چھ دروں کے بعد ساتواں در بندہ بسترہے۔ مگر اپنے قالب میں مقید رہنا شرط نہیں۔ کچھ پتا نہیں کہ کون روح کب اپنا قالب چھوڑ کر کسی دوسرے قالب میں چلی جائے۔ اس نوع کا تجربہ کہیں فنّی حدود و قیود کا متحمل ہو سکتا تھا۔ ان کہانیوں میں کہانی تکنیک نہیں، بہاو ہے۔

جب حقیقت کا تصور محدود ہو گیا اور کائنات معلوم کی حدوں میں سمٹ سکڑ گئی تو پھر کہانی میں بھی نہ وہ دُنیا رہی نہ وہ آدمی رہا۔ نا معلوم غائب نہ چوتھا کھونٹ نہ ساتواں در۔ اور آدمی اپنی جان میں مقید چھ دروں والے مکان میں بند۔ آٹے دال کی فکر میں مبتلا۔ چوکھم ختم، ساتواں در ندارد، چوتھا کھونٹ غائب، نتیجہ معاشرتی حقیقت نگاری، معاشی اور معاشی سطح تک محدود انسانی زندگی کا بیان۔ مگر عجب ہوا کہ جب اس تصور نے ادھر اردو میں افسانے کو رونق بخشنی شروع کی تو ادھر مغرب میں اور ہی گل کھل گیا۔ جوائس پیدا ہو گیا۔ کافکا نے کاسل، لکھ ڈالا۔ عجب رنگ سے لکھا گیا ہے کہ ہم چوتھے کھونٹ میں چل رہے ہیں۔ حدیں اگر کہیں ہیں تو غیر معین اور غیر واضح کوئی بات قطعی نظر نہیں آتی۔ ذرا غور کیجیے کہ ہمارا انیسری دہائی کا افسانہ کس قطعیت سے ختم ہوتا ہے۔ ڈبلنرز، میں آپ نے کبھی کوئی افسانہ اس قطعیت سے ختم ہوتے دیکھا ہے۔

تو بیسویں صدی میں فکشن کو یہ کیا ہوتا جارہا ہے۔ جیسے مغرب سے مشرق کو واپسی ہورہی ہو۔ جیسے پھر کہیں ساتواں در نمودار ہوگیا ہو۔ پھر جنگلوں کو چو تھا کھونٹ مل گیا ہو اب بتایئے کہ آپ اپنے تیسری دہائی والے افسانے کے معیارات سے نئے افسانے کو کیسے جانچ پرکھ سکیں گے۔

۱۹۸۰ء

فردیات

کچھ الف لیلہ کے بارے میں

الف لیلہ ان عربوں کے تخیّل کا کارنامہ ہے جو قبائلی زندگی کی منزل کو عبور کر چکے تھے مگر جن کے سینے میں ابھی قبائلی الاؤ کی آنچ باقی تھی۔ ابھی زیادہ زمانہ نہیں ہوا کہ عرب شاعر میلوں میں پہنچتے اور ٹیلوں پر کھڑے ہو کر اپنا کلام سناتے اور داستان گویوں کی یہ کیفیت تھی کہ راتوں کے صحرائی سفر میں قافلے نے جہاں پڑاؤ کیا اور الاؤ گرم کیا۔ انھوں نے کوئی داستان شروع کر دی۔ اب سلطنتِ عباسیہ کا زمانہ تھا[1]۔ صحرا نوردوں نے فلک بوس محلات، عالی شان سرائیں اور پُررونق قہوہ خانے تعمیر کر لیے تھے۔ بغداد کا شہر دُنیا کے بڑے شہروں میں شمار ہوتا تھا۔ شاہی محلات، امرا کی حویلیاں، وسیع شاہراہیں، کشادہ بازار، ہزاری بزاری، دکانیں مال سے بھری ہوئی۔ علوم و فنون کا چرچا تھا۔ شاعروں اور موسیقاروں کی آؤ بھگت ہوتی تھی اور داستان گو وہ کہاں نہیں ہے۔ بازاروں میں، قہوہ خانوں میں، اُمرا کی حویلیوں میں، حرم میں کہ شاہزادیوں کو داستان سُنے بغیر نیند نہیں آتی۔ شاہی خوابگاہوں میں کہ انتظامِ سلطنت میں عقل لڑاتے کے بعد اب تخیل کی شیریں رَو میں بہہ جانے کی آرزو کام کر رہی ہے اور شہر سے دور صحرا میں پڑے ان خیموں میں جہاں رات اب بھی اتنی ہی ملیح اور کالی ہوتی ہے کہ پوری صدی نظر آتی ہے تو عرب داستان گو صحرائی خیمے سے اٹھ کر اب بغداد کے قہوہ خانے میں جا بیٹھا تھا اور دربارون

---

[1] اگرچہ کہانیوں کے قلم بند ہونے کا زمانہ دورِ عباسیہ کے بعد کا زمانہ بتایا جاتا ہے۔

اور عمل سراؤں میں اس کی رسائی تھی۔ لیکن اس کا تخیل صحرائی وسعت سے بیگانہ نہیں ہوا تھا۔ شاید اب اس میں زیادہ ہی وسعت پیدا ہو گئی تھی۔ عربوں کا قافلہ قبائلی الاؤ سے بہت آگے نکل چکا تھا اور دنیا کی بڑی تہذیبوں سے آشنا ہو رہا تھا۔ یوں ظہورِ اسلام سے قبل بھی عرب تجارت کے راستے سے پرائے دیسوں اور سمندروں میں پہنچتے تھے، لیکن اب قرآن نے انھیں یہ راز بتادیا تھا کہ فطرت کی ساری طاقتیں ان کے لیے مسخر ہیں۔ وہ اپنے صحرا سے نکلتے ہیں اور دُنیا کے سمندروں، صحراؤں اور جنگلوں کو کھوندتے پھرتے ہیں۔ بے آباد جزیرے اور خلقت سے بھرے ہوئے شہر سب پر وہ چھانتے چلے جاتے ہیں وہ پورے کرۂ ارض پر چھیل جانا چاہتے ہیں بڑھنے اور پھیلنے کا یہ جذبہ الف لیلہ کا بنیادی جذبہ ہے الف لیلہ کی کہانیوں میں ایکشن اکثر سفر سے پیدا ہوتا ہے۔ سفر کا انجام کہانی کا بھی انجام ہوتا ہے۔ سفر ان کرداروں کا اوڑھنا بچھونا ہے سفر وسیلۂ ظفر ہے۔ یہ خیال ان کے ایمان کا حصہ بن چکا ہے۔ سوداگر زادے بالغ نہیں ہوتے پاتے کہ اجنبی رستے انھیں پکارنے لگتے ہیں مال واسباب باندھا، رشتہ داروں کو، عزیزوں کو، وطن کے درودیوار کو ایک نظر دیکھا اور نامعلوم منزلوں کی سمت چل پڑے۔ بہت سے والدین نے اپنے لڑکوں کو بھونرے میں پال کر اور تہہ خانوں میں بند کر کے بھی دیکھ لیا سفر ہے شرط، کا ہیرو علاء الدین تہہ خانہ میں پلا ہے مگر تہہ خانہ میں عمر تو نہیں گزر سکتی۔ تہہ خانہ سے باہر آتے ہی الدگرد سفر کی باتیں سنتا ہے۔

"جب علاء الدین کی نوبت آئی تو اس نے کہا کہ میں نے تو تہہ خانہ میں پرورش پائی ہے۔ دنیا ابھی تھوڑے دنوں سے دیکھنے میں آئی ہے.... انھوں نے کہا کہ تم تو گھر میں رہنے کے عادی ہو گئے ہو اور سفر کی لذتوں سے ناواقف ہو، سفر وسیلۂ ظفر ہے.... ایک نوجوان بولا یار تمھاری بھی مچھلی کی سی خاصیت ہے کہ پانی سے باہر آئی اور جان گنوائی۔ کئی نوجوانوں نے کہا۔ بھائی علاء الدین سوداگر کے لڑکے کی صفت یہ ہے کہ خوب سفر کرے اور اِدھر اُدھر جا کے تجربہ کار ہو آئے اور فائدہ کثیر اُٹھائے۔"

سفر اس سماج میں اجتماعی شعور کا حصّہ بن چکا ہے۔ سفر خون کی پکار ہے کہ ہر صورت ہر رکاوٹ پر غالب آتی ہے۔ زندگی کی کسی بھی منزل میں وہ آدمی پر یکایک غلبہ پا لیتی ہے اور اسے دیس بدیس لیے پھرتی ہے سفر کی یوں شعوری طور پر خواہش نہ ہو تو شعور سے ماورا کوئی طاقت اپنا غلبہ دکھائے گی۔ کوئی پری سوتے میں آئے گی اور اڑا کر لے جائے گی۔ کوئی جن چارپائی اٹھائے گا اور کہیں سے کہیں پہنچا دے گا!

اس سفر کا کیا منتہا اور مقصود ہے؟ اگر مقصود محض دولت کمانا ہے تو یہ سوداگر اتنے ناعاقبت اندیش کیوں ہیں کہ کسی بھی بے سود تنّے کے تصور میں مال و اسباب لٹا دیتے ہیں۔ یہ سوداگر بیسویں صدی کے گانٹھ کے پکے تاجر تو ہرگز نہیں ہیں، پھر وہ ظہورِ اسلام سے پہلے کے وہ تاجر بھی نہیں جو عرب سے نکل کر ملایا اور ہند چینی تک پہنچتے تھے اور بس گرم مسالے سے کر پلیٹ جاتے تھے ان کی نقل و حرکت کچھ یوں غمازی کرتی ہے کہ انھوں نے شہر علم کی یہ بات گرہ میں باندھی ہے کہ علم اگر چین میں بھی ہو تو حاصل کرو۔ اور وہ سب چین کی طرف رواں دواں ہیں۔ یہ سوداگر زادے، شہزادے، وزیر زادے اور ملاح مادی منافع کے بے شک قائل ہیں لیکن اس سے زیادہ ان کے یہاں دُنیا کو دیکھنے اور جاننے کا شوق کارفرما ہے۔ تجربہ ان کے لیے بہت بڑی قدر ہے خیر سے ان کے شوق کی آسودگی نہیں ہوتی، وہ دیکھنا، چکھنا اور چھونا چاہتے ہیں۔ علاءالدین کا ہمسفر میتر جب اسے شہر سے باہر رات کے وقت ٹھہرنے پر ٹوکتا ہے اور ڈاکوؤں سے ڈراتا ہے تو علاؤالدین جواب دیتا ہے "میں تجارت کی غرض سے یہاں نہیں آیا ہوں بلکہ تفریحاً آیا ہوں" ایک دوسری کہانی میں کانے نوجوانوں کو دیکھ کر کانے قلندر کا شوق جستجو بیدار ہو جاتا ہے۔ کانے نوجوان اسے سمجھاتے ہیں "مبادا تو بھی ہمارا سا ہو جائے" اس کا جواب یہ ہے کہ "آنکھیں کھوؤں گا تو میں کھوؤں گا اور روؤں گا تو میں روؤں گا۔۔۔ مجھے یہ سب منظور ہے بندہ دل سے مجبور ہے" پہلے شہزادیاں اسے قسمیں دلا کر اور سمجھا کر جاتی ہیں کہ سونے کے دروازے والی کوٹھڑی نہ کھولنا ورنہ بہت خرابی ہوگی۔ مگر کانا قلندر پھر دل سے

مجبور ہو جاتا ہے اور نامعلوم کو معلوم کرنے کی دھن سارے اندیشوں اور عاقبت اندیشیوں پر غالب آجاتی ہے۔

یہ کردار اس قوم کے ترجمان ہیں جس نے ایک عرصے کی جاہلیت کے بعد علم کی روشنی پائی ہے اس کے لیے کائنات نئی نئی ہے اور چیزیں اُجلی اُجلی، چیزوں کو جی بھر کر دیکھنے چھونے اور چکھنے کی بے پناہ خواہش الف لیلہ کی کہانیوں میں زر و جواہر کی افراط اور خوشبوؤں اور پوشاکوں کی کثرت کی صورت میں اظہار پاتی ہے۔ الف لیلہ کی دُنیا میں ہر نعمت فراواں نظر آتی ہے۔ ہیرے، جواہرات، درہم و دینار، زرق برق پوشاکیں، بلند عمارات، باغات، ان میں بہتی ہوئی نہریں، خوشبوئیں، شرابیں، حسین و جمیل عورتیں اس دنیا میں کوئی محروم نہیں ہے۔ باربروں کو مزدوری کے بہانے امیرزادیوں کی صحبت اور شراب و کباب کی دعوت میسر آتی ہے کوئی لکڑہارا اچانک کسی غار کے دروازے پر اپنے آپ کو کھڑا پاتا ہے اور اندر داخل ہوجاتا ہے تو ہیرے جواہرات کی چکاچوند سے آنکھیں بند ہونے لگتی ہیں۔ کسی نٹ کھٹ لڑکے کو گڑھے میں اترنا پڑتا ہے اور یکایک ہیرے جواہرات کے وہ انبار نظر آتے ہیں کہ کوڑیوں کی طرح جیبیں بھر لیتا ہے۔ لیکن نعمتوں کی یہ فراوانی انسانی کوششوں کی آخری منزل قرار نہیں پاتی۔ یہ فراوانی ایک تحیّر کی کیفیت پیدا کرتی ہے اور یہاں سے تجربے کا راستہ مُڑ جاتا ہے۔ اُجلی اُجلی چیزوں کو دیکھ کر، نئی زمین اور نئے آسمان کو دیکھ کر یہ کردار کچھ حیران سے رہ جاتے ہیں۔ زمین کے مخفی خزانوں کو پاکر وہ مطمئن ہو جانے کی بجائے 'کیوں'، اور 'کیسے' کے چکر میں پڑ جاتے ہیں وہ زمین و آسمان کے رموز جاننا چاہتے ہیں۔ اُن کے حواس کے دریچے کھلے ہوئے ہیں اور حقیقت کو حواس سے جس حد تک وہ سمجھ سکتے ہیں سمجھ لیتے ہیں آگے راہ تاریک ہے۔ اس تاریک راہ میں وہ تخیّل کی زقند لگاتے ہیں، یہ سفر کی دوسری صورت ہے۔ الف لیلہ میں دو قسم کے سفر ملتے ہیں ایک تو بحر و بر کا سفر ہے۔ یہاں آدمی زمان و مکان کا اسیر رہتا ہے لیکن ایک دوسرا سفر ہے جہاں زمان و مکان ختم ہوتے نظر آتے ہیں یوں تو الف لیلہ کا ہر سفر تاریکی میں ایک چھلانگ ہے لیکن بحر و بر

کا سفر کرتے کرتے جب اس دوسرے سفر کی منزل آتی ہے تو باہر کی روشنی کے سارے راستے بند ہو جاتے ہیں، بس اپنے اندر کی روشنی راہ دکھائے تو دکھائے۔ اس سفر کے جوکھم باز مسافر کبھی کسی عقبی کوٹھڑی کے دروازے کو کھول کر، کبھی کسی پُر اسرار محل میں داخل ہو کر، کبھی کسی تہہ خانے میں اتر کر ایک دوسری دنیا میں داخل ہوتے نظر آتے ہیں۔ یہ سفر وسیلۂ ظفر کم بنتا ہے، بالعموم سقر کی صورت دکھاتا ہے۔ آدمی کی جون تک بدل جاتی ہے ــــــ ماورائے حقیقت حواس کو ہزار طرح کے جُل دیتی ہے اور آنکھ سے نہ دکھائی دینے والی چیز کو آنکھ سے دیکھنے کی خواہش خوش چشم و خورد شہزادوں کو کانا قلندر بنا کے رکھ دیتی ہے۔ کہیں یہ دنیا آدمی کے اندر کی دُنیا تو نہیں ہے اور یہ ڈراونی صورتیں، سایے اور منظر وہ شکلیں اور تشبیہیں تو نہیں ہیں جو لاشعور کی تہہ میں دفن ہیں۔ یوں دیکھیے تو الف لیلہ کے جنوں، جادوگروں، اندھیرے غاروں، سمندری طوفانوں اور جون بدلے ہوئے کرداروں کے معنی کچھ اور ہی نظر آتے ہیں۔ کانے قلندروں اور ایسے دوسرے خراب و خستہ کرداروں کی توجیہہ یوں بھی ہو سکتی ہے کہ یہ جوکھم باز اپنے اندر لیسے ہوئے تاریک برِاعظم کے سفر میں خراب ہوئے ہیں یا اپنی ذات سے دو، چار ہونے میں مارے گئے ہیں۔ مگر یہاں میں ان کی معاشرتی معنویت پر قناعت کرتا ہوں۔

اس قسم کے ہارے ہوئے کرداروں کی ایک اچھی خاصی برادری الف لیلہ کی دُنیا میں موجود ہے اور زندگی کا ایک عبرت ناک نقشہ پیش کرتی ہے۔ بغداد اور دمشق کے آسودہ حال شہروں میں کسی بھی موڑ پر اس قسم کے کسی کانے قلندر سے، کسی مفلوک الحال مزدور سے مڈبھیڑ ہو سکتی ہے خدا کر یدیے اور ان کی آپ بیتی سنیے تو پتا چلے گا کہ کسی زمانہ میں بہت خوبرو تھے مگر جوانمردی کی لڑی میں کوئی غلط قدم اٹھا بیٹھے کہ اب موچی بنے بیٹھے ہیں۔ ان قلندروں اور فقیروں کی آپ بیتی کو ذرا غور سے پڑھیے اس زمانے کے سیاسی انقلابات کے عبرت ناک مرقعے بھی نظر آئیں گے۔ وہ بھی عجب زمانہ تھا کہ سلطنت کا نقشا گھڑی گھڑی بدلتا تھا اور اس کے ساتھ حاکموں اور فاتحوں کی تقدیریں بدلتی تھیں۔ کل وہ فاتح اسلام تھے۔ آج سرِ دیار ذلیل کیے جا رہے ہیں۔

کل تک جو صاحبِ وقار اور خلیفہ کی ناک کے بال تھے آج ان کا سر قلم کرکے پیش کرنے کا حکم ہوا ہے اور ان کا پورا گھرانا معتوب ہے۔ اموی اور عباسی سلطنتوں کے یہ عبرت ناک انقلابات الف لیلہ کی کہانیوں، آوارہ و بے خانماں وزیر زادوں اور شہزادوں کی آپ بیتیوں میں جا بجا جھلک دکھلاتے ہیں۔

شاید ایک وجہ یہ بھی ہے کہ الف لیلہ میں قدآور کردار نہیں ملتے۔ اس کے مختلف کردار اعلا انسانی صفات رکھتے ہیں، مافوق الفطری طاقتوں سے بھی انھیں کمک حاصل ہو جاتی ہے۔ لیکن وہ اتنے قدآور نہیں بنتے کہ پوری الف لیلہ پر چھا جائیں۔ سندباد جہازی نے بھی بہت سفر کیے ہیں۔ اور بہت کشٹ کھینچے ہیں اور اپنی ذہانت و فطانت کے زور پر خطروں سے نجات حاصل کی ہے مگر وہ یولیسیس نہیں بنتا۔ اس حیثیت سے الف لیلہ شاید پرانے زمانے کی داستانوں اور رزمیہ قصوں سے قدرے الگ ہے۔ رزمیہ قصوں میں تو یہی ہوتا ہے کہ کسی برگزیدہ خاندان کا ایک فرد یا چند افراد ساری انسانی خوبیوں سے آراستہ و پیراستہ ہو کر اتنے قدآور بن گئے ہیں کہ خلقت کے مرجع و مرکز بنے ہوئے ہیں۔ الف لیلہ میں مثالی ہیرو کے اس تصور کی نفی ملتی ہے۔ اس کی کہانیوں کے ہیرو محض خوبیوں کا مجموعہ نہیں ہیں۔ ان میں بہت سی اچھائیاں ہیں جن کے زور پر وہ ترقی کرتے ہیں مگر پھر انسان ہیں۔ ان میں کمزوریاں بھی تو ہیں۔ اس لیے کسی منزل پر وہ فوق الانسان یا دیوتا نہیں بنتے

ان متوازن قدروں والے ہیروز کے سلسلے میں یہ شرط بھی نہیں ہے کہ وہ شہزادے یا وزیر زادے ہی ہوں۔ وہ کسی بھی طبقے سے ہو سکتے ہیں۔ سوداگروں میں سے ملاحوں میں سے۔ اصل میں الف لیلہ میں کوئی ایک طبقہ مرکزِ نگاہ نہیں ہے بلکہ ایک پورا معاشرہ ایک پوری انسانی برادری پیشِ نظر ہے۔ اس برادری میں جتنے اور جیسے طبقے ہیں۔ اُن کی شکل و صورت یہاں نظر آ جاتی ہے الف لیلہ کو کسی طبقے سے نہ تو کوئی تعصب ہے اور نہ کسی طبقے کی وہ پرستار اور عقیدت مند ہے اس کتاب میں جو طبقے نظر آتے ہیں ان میں خاص یہ ہیں۔ شاہی گھرانا، اُمرا وزرا، سوداگر

چھوٹے پیشوں والے لوگ مثلاً نائی، موچی، مچھیرے، حمّال، لکڑہارے، درزی ان میں سب سے اہم اور جاندار طبقہ سوداگروں کا ہے۔ جو کھم کے جینے کی نمایندگی یہی طبقہ کر رہا ہے اس کے وسیلے سے ملک کے مال کی نکاسی ہو رہی ہے اور دولت کھنچ کھنچ کر آ رہی ہے۔ مگر وہ صرف ہیرے جواہرات لے کر نہیں پلٹتا، وہ کہانیاں اور تجربات بھی لے کر آتا ہے۔ یعنی وہ مال و اسباب ہی کا لین دین نہیں کرتا تہذیبی لین دین بھی کرتا ہے۔

ویسے الف لیلہ کے مصنّف پیشوں اور طبقوں کے پرت اُٹھا کر انسانی فطرت کو برہنہ کرنے پر کچھ زیادہ مائل نظر آتے ہیں۔ پیشے برحق، مراتب تسلیم، مگر آدمی بنیادی طور پر کیا ہے، یہ ہے الف لیلہ کا موضوع۔ کہانیوں کے اس سلسلے کا آغاز ہی کچھ اس قسم کے سوال سے ہوتا ہے۔ شہریار اپنی آبرو باختہ ملکہ کو دیکھ کر عورت ہی سے بدظن اور بیزار ہو گیا ہے اب وہ روز ایک عورت کو نکاح میں لاتا ہے، اس کے ساتھ رات گزارتا اور صبح ہوتے ہوتے قتل کرا دیتا ہے کہ زندہ رہے گی نہ اس سے بے وفائی کرے گی۔ شہرزاد بھی اسی تقریب سے اس کے حرم میں آئی ہے مگر وہ کہانیاں سنانا شروع کر دیتی ہے اور انسانی فطرت پر پڑے ہوئے پردوں کو ایک ایک کر کے اُٹھاتی ہے۔ شہرزاد نے اپنی ہم جنسوں کے ساتھ کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی ہے عورت کو وہ بے رحمی کی حد تک برہنہ کر دکھاتی ہے، لیکن وہ یہ اصرار کرتی نظر آتی ہے کہ خود انسانی فطرت کیا ہے۔ ایک ہزار ایک راتوں کے بعد کہانیوں کا سلسلہ ختم ہوتا ہے شہرزاد کو قتل نہ کرنے کی توجیہ کی گئی ہے کہ اتنا وقت گزر جانے کے بعد بادشاہ کے سر سے وہ بھوت ہی اتر گیا تھا۔ لیکن غالباً اس کی زیادہ درست توجیہ یہ ہو گی کہ اب شہریار نے انسانی فطرت کو سمجھ لیا ہے اور عورت کے خلاف جو غم و غصہ تھا وہ انسانی فطرت سے آشنائی کے بعد قدرتی طور پر ختم ہو جانا چاہیے تھا۔ الف لیلہ کی کہانیاں انسانی فطرت سے آشنائی پیدا کرتی ہیں۔ انسانی فطرت کے اس مرقع میں عورت بہت ناقابلِ اعتبار مخلوق ہے، لیکن آدمی کیا ہے؟ جب ہم اس بات کو جان لیتے ہیں تو پھر عورت کی فطرت کی مذمت کرنے کی گنجایش نہیں رہتی

انسانی فطرت سے یہ آگاہی نفرت اور بیزاری کو ختم کر کے ایک مفاہمت کی فضا پیدا کرتی ہے اور ہم یہ سوچ کر چُپ ہو جاتے ہیں کہ بندہ بشر ہے ؎

بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں

انسانی فطرت کے اس مطالعے میں نہ تو جذبات و تعصبات کو دخل ہے نہ کوئی اخلاقی معیار راہ میں حائل ہے۔ الف لیلہ کے مصنفوں نے وعظ و پند کا فرض اپنے ذمے نہیں لیا ہے، وہ کسی منبر پر نہیں کھڑے ہیں، کسی اونچے مقام سے نہیں بولتے، اپنی طرف سے کوئی رائے زنی نہیں کرتے۔ بھول چوک کی اس پوٹ کو جیسا انھوں نے جانا ہے پیش کر دیا ہے۔ آدمی کو یوں معروضی طور پر دیکھنے اور سمجھنے کا رویہ بیسویں صدی کے مغربی فکشن کا مخصوص وصف ہے اور ممکن ہے کہ اس واقعے کے پیش نظر یہ کہا جائے کہ جدید نفسیات نے جب آدمی کو اس طرح سمجھنے کا طریقہ سکھا ہی دیا ہے اور مغرب کے ناول نگار اسے تخلیقی طور پر برت بھی چکے ہیں۔ تو الف لیلہ ہی سے کیوں رجوع کیا جائے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ انسانی فطرت سے آگاہی کوئی خالی علمی معاملہ نہیں ہے اور نہ کسی نسخے سے وہ فوراً آکے فوراً حاصل ہوتی ہے۔ بے شک وہ نسخہ کیسا ہی حکیمانہ ہو اور پرچہ ترکیب استعمال اس کے ساتھ لگا ہو۔ انسانی فطرت سے آگاہی نسلوں کے تجربے کا حاصل ہوتی ہے۔ آج انسان کو کیا سمجھا جاتا اور کیسے دیکھا جاتا ہے اس کے لیے ہمیں بے شک مغرب ہی سے رجوع کرنا پڑے گا اور ساتھ ہی ہمیں یہ دیکھنا پڑے گا کہ ہم انسان کو کس طرح دیکھتے چلے آئے ہیں۔ ہمارے اجداد کا اس بارے میں تجربہ کیا ہے پھر یوں بھی ہے کہ آپ تک پہنچ کر ہی انسان تک رسائی ہوتی ہے۔ الف لیلہ ہماری اجتماعی ذات کی دستاویز ہے۔ کون کون سے اندیشے اور وسوسے ہمارے اندر چھپے ہوئے ہیں، کن کن رویوں میں آ کر انھوں نے ہماری فکر کو اور ہمارے طرز عمل کو متاثر کیا ہے، کس طرح ہم اُن سے ڈرے اور لڑے ہیں اور کیا کچھ ہارے جیتے ہیں۔ الف لیلہ کے ذریعے اگر ہم یہ سمجھ لیں تو پھر شاید آج جو کچھ ہم ہیں اور کل جو کچھ ہو سکتے ہیں اسے بھی سمجھ سکیں۔

یہ بات کہہ کر میں ایک نئی مشکل میں پھنس گیا ہوں۔ کوئی محقق صاحب میری زبان پکڑ لیں گے اور کہیں گے کہ الف لیلہ کی کہانیاں تو دوسرے ملکوں سے مستعار لی گئی ہیں تو محقق نہیں ہوں کہ اس الجھیڑے میں پڑوں اور مجھے اس کی تردید کرنے کی ایسی ضرورت بھی کیا ہے۔ پرانی داستانوں، روایتوں اور دیومالاؤں سے رجوع کیجیے تو اکثر یہی ہوتا ہے کہ کسی ملک کی داستان یا دیومالا کے ڈانڈے کسی اجنبی ملک کی داستان یا دیومالا سے جا ملتے ہیں۔ جن ملکوں یا قوموں کے درمیان آپس میں تہذیبی لین دین رہا ہے اُن کے سلسلے میں تو یہ بات بڑی آسانی سے سمجھ میں آ جاتی ہے لیکن ایسے ملکوں اور قوموں کی دیومالائیں اور داستانیں بھی جن کا آپس میں کوئی ربط و ضبط نہیں رہا بعض صورتوں میں اتنی مشابہ نظر آتی ہیں کہ باہمی خوشہ چینی کا گمان گزرتا ہے اس گمان کو بنیاد بنا کر سادے محققوں نے ان قوموں کے درمیان نسلی یا تہذیبی ربط و ضبط ٹٹولنا شروع کر دیا۔ مگر یہ کیوں بھول گئے کہ انسانی فطرت آخر ایک ہے ایک مخصوص اور مشترک صورتِ حال کے بارے میں اس کا ردِ عمل بھی مشترک ہو سکتا ہے۔ خاص حالات جہاں جہاں رونما ہوں گے انسانی تخیل ان سے ایک جیسا اثر قبول کرے گا اور ہو سکتا ہے کہ اس اثر کے اظہار کے لیے وہ کہانیاں اور تصویریں بھی ایک جیسی ایجاد کر لے اور پھر پرانی کہانیاں اور تصویریں انسانی ذات کے جس پاتال سے نکلتی ہیں وہ تو نسلوں اور قوموں کا مشترکہ علاقہ ہے پھر یہ بھی صحیح ہے کہ اگلے زمانے میں پورے کے پورے قبیلے ہجرت کیا کرتے تھے اور وہ اپنے ٹانڈے باندے کے ساتھ اپنی کہانیاں اور اپنی روایات بھی ساتھ لے جاتے تھے۔ اور عرب سوداگروں کا معاملہ تو یہ تھا کہ کان اور آنکھ کھول کر سفر کرتے تھے اور علم و حکمت کا گمشدہ مال جہاں پڑا ملتا اپنا سمجھ کر اٹھا لیتے اور جو بصیرت افروز کہانی سنی اسے حافظے میں محفوظ کر لیا۔ مگر جو بات دیکھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ عرب مسلمان کے تخیل نے اسے کس طرح قبول کیا اور اپنے تجربۂ حیات کو اس میں کس طرح سمویا؟

لیکن ہمارے لیے الف لیلہ نہ تو گمشدہ مال ہے نہ پرایا مال ہے۔ اس کی یہ حیثیت تو

یورپ والوں کے لیے ہے۔ مسلمانوں کی جس ادبی تصنیف کا حلقۂ اثر سب سے زیادہ وسیع ہے اور مختلف ملکوں میں پھیلا ہوا ہے وہ یہی کتاب ہے۔ اکیلی انگریزی میں اس کے بہت سے ترجمے اور انتخاب دستیاب ہو جائیں گے۔ مگر ان کے لیے یہ مشرق کے اجنبی تخیّل کا اجنبی کارنامہ ہے وہ فاصلے پر کھڑے ہو کر ان کہانیوں کو پڑھتے اور پسند کرتے ہیں۔

تحریر بنفسہ ایک فاصلہ ہے جو پورا طے کم ہی ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ فاصلہ غائب ہو گیا ہے۔ جاڑوں کی لمبی راتوں میں لحافوں میں دبکے پڑے ہیں۔ نانی جان انگیٹھی پہ ہاتھ تاپتی جاتی ہیں اور الف لیلہ کی کہانی سناتی جاتی ہیں اور کہانی کے ملبوس میں لپٹی ہوئی نیند کی پریاں آتی ہیں اور آنکھوں میں اترتی چلی جاتی ہیں۔ الف لیلہ کی کہانیاں ہمارے یہاں لوریاں بن گئیں؛ ہمارے خوابوں میں گھل گئیں۔

سرشار کی "الف لیلہ"

"الف لیلہ" کو اردو مترجموں نے خام مال کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس کا سیدھا سچا ترجمہ ملنا دشوار ہے۔ کبھی ذاتی افتاد کے تحت، کبھی وقت کے رجحانات کے زیرِ اثر، اس کی کہانیوں کو اپنا رنگ دیا گیا اور اردو میں منتقل کر لیا گیا۔ جو کتابیں ہر زمانے میں پڑھی جاتی ہیں ان کے ساتھ یہ واقعہ گزرنا قدرتی سی بات ہے۔ شاید انھیں ہر زمانے میں پڑھے جانے کی عزت بھی اس وجہ سے حاصل ہوتی ہے کہ ان میں معنی کی مختلف سطحیں ہوتی ہیں۔ ہر نیا عہد اپنے مزاج کے مطابق "معنی کی نئی سطح دریافت کرتا ہے اور اسے ایک نئی کتاب کے طور پر پڑھتا ہے۔

"الف لیلہ" میں معنی کی اتنی مختلف سطحیں، اور اتنے الگ الگ رنگ موجود ہیں کہ اسے کم و بیش متضاد زاویوں سے پڑھنا بھی ممکن ہے۔ مثلاً اسے بادشاہوں اور امیرزادوں کی داستان کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے اور عام لوگوں کی کہانی سمجھ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے اس میں مافوق الفطرت اور اسرار کا رنگ تو ہے ہی مگر اسے حقیقت نگاری کی مثال بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے سرشار کی "الف لیلہ"، مخصوص طور پر دلچسپی کا سامان رکھتی ہے۔ سرشار کی "الف لیلہ"، دوسرے ترجموں سے یوں بھی مختلف ہونی چاہیے کہ وہ خود ایک تخلیقی آدمی تھے۔ محض مترجم ہو تو کتاب کو جوں کا توں ترجمہ میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر تخلیقی آدمی کے کچھ اپنے رجحانات بھی ہوتے ہیں۔ کبھی شعوری طور پر، کبھی غیر شعوری طور پر، وہ رجحانات اس کے ترجمہ میں راہ پا جاتے ہیں۔ سرشار افسانہ نگار تھے "الف لیلہ"، کا ترجمہ غیر جانبدارانہ،

شائقین کے لیے ممکن نہیں تھا اور جب شاعر یا افسانہ نگار کسی شاہ پارے کا ترجمہ کرتا ہے۔ تو اس کی زیادہ اہمیت ہوتی ہے۔ کیونکہ وہ ترجمہ کے ساتھ توجیہ و تفسیر بھی ہوتا ہے اور اس طرح ترجمہ کے ساتھ کتاب کے ایک نئے معنی کھلتے ہیں۔ ویسے یہ بھی ممکن ہے کہ ایسے مترجم کے ہاتھوں کتاب کے معنی ہی بدل جائیں۔ سرشار کی "الف لیلہ" کو دیکھ کر تو کچھ ایسا گمان ہوتا ہے۔

سرشار کی "الف لیلہ" پر بات کرنے سے پہلے خود "الف لیلہ" کے بارے میں ایک بات سمجھ لینے کی ضرورت ہے۔ اس کتاب میں کرداروں کی دو الگ الگ برادریاں نظر آتی ہیں اور حقیقت کو سمجھنے اور گرفت میں لانے کے دو الگ الگ طریق کار۔ کرداروں کی ایک برادری میں بادشاہ، شہزادے، وزیرزادے، امیر کبیر اور سوداگر شامل ہیں۔ دوسری برادری میں تیلی، تنبولی، مچھیرے، لکڑہارے، نائی، حمّال، نانبائی قسم کے لوگ پائے جاتے ہیں۔ حقیقت کو درک کرنے کا ایک طریق کار تخیلی ہے۔ دوسرا طریق کار خارجی حقیقت کے بیان کے واسطے سے حقیقت تک پہنچنے کا ہے۔

ان دونوں صورتوں کے امتزاج سے ہی "الف لیلہ" عبارت ہے۔ مگر سرشار اس امتزاج کو قائم رہنے دینے کے قائل نظر نہیں آتے۔ انھوں نے ایک صورت کو قبول کیا ہے اور دوسری صورت کو رد کر دیا ہے اس لیے ان کے یہاں "الف لیلہ" ادھوری صورت میں نظر آتی ہے۔

سرشار نے "الف لیلہ" کو ترجمہ نہیں کیا ہے بلکہ کتاب کے آخر میں یہ اطلاع دی گئی ہے کہ انھوں نے "بکمال فصاحت و بلاغت انگریزی و عربی "الف لیلہ" سے ترجمہ کر کے ناول کے ڈھنگ پر تحریر کیا ہے"۔ ناول کے ڈھنگ پر تحریر کرنے کی کیفیت یہ ہے۔ کہ انھوں نے جو کہانیاں مناسب سمجھی ہیں اردو میں منتقل کی ہیں مگر اس طرح کہ طویل طویل کہانیاں ان کے یہاں چند صفحوں میں سما گئی ہیں۔ سرشار نے کون سی کہانیاں اردو میں منتقل

کرتی مناسب سمجھی ہیں، اس سوال پر شاید یوں غور کرنا غلط ہو کہ "الف لیلہ" کی کون سی کہانیاں
زیادہ اہم ہیں۔ ایسی کتابوں کے انتخاب میں بھی اکثر یوں ہوتا ہے کہ ہر وہ اپنے مزاج اور
رجحان کے مطابق اسے قبول کرتا ہے۔ سرشار افسانہ نگار کی حیثیت سے اپنا خاص مزاج رکھتے
تھے۔ پھر جس زمانے میں وہ پیدا ہوئے تھے اس کے بھی کچھ تعصبات تھے وہ ایک جھوٹی
سچی قسم کی عقلیت پسندی کا زمانہ تھا۔ سرسید احمد خاں اس کے بہت بڑے علمبردار
تھے اور سرشار ان کی اصلاحی تحریک کے بڑے قائل تھے ایسی صورت میں جن و پری والی
کہانیاں ان کے تخیل کے لیے مہمیز نہیں بن سکتی تھیں۔ انھوں نے ایسی کہانیوں کو اپنی کتاب
میں جگہ تو دی ہے لیکن تحیر اور اسرار کی جو فضا ان کہانیوں کی جان ہے وہ ان کے یہاں زیادہ زور
نہیں باندھتی۔ تحیر اور اسرار "الف لیلہ" کے نمایاں رنگوں میں سے ایک رنگ ہے اس رنگ
کو سرشار پوری طرح نبھا نہیں سکے اور "الف لیلہ" کی "گرم" عورتیں ان کے یہاں اس حد تک
"گرم" نظر نہیں آتیں تو اس کا باعث بھی اس زمانے کے اصلاحی رجحان اور ملکہ وکٹوریہ کے
انگلستان سے درآمدہ اخلاقیات کو سمجھنا چاہیے۔ بس جو حال 'فسانہ آزاد' کی عورتوں کا ہے،
وہی حال "الف لیلہ" کی عورتوں کا ہو گیا ہے۔

"مافوق الفطرت" اور "غیر معمولی" کا جادو سرشار نہیں جگا سکتے۔ مگر معمولی اور روزمرہ
کی زندگی سے نبٹنا وہ خوب جانتے ہیں۔ ایسی کہانیوں میں جہاں زندگی معمول پر چلتی نظر آتی
ہے اور عام آدمی اس میں حصہ لیتا دکھائی دیتا ہے، سرشار خوب چمکتے ہیں۔ شاہانِ
اولوالعزم، ان کے بلند محلات اور عالی شان دربار۔ ان سے سرشار مانوس نہیں ہیں۔ مگر نائی
درزی موچی، مچھیرے، یہ سرشار کی دنیا کے لوگ ہیں ان کے طور اطوار سے، ان کی حماقتوں
اور مکر فریبوں سے، ان کی چالاکیوں اور مکاریوں سے وہ خوب آشنا ہیں۔ "الف لیلہ"
کی دنیا میں جہاں یہ طبقہ آباد ہے اس کا نقشا انھوں نے بہت کامیابی سے کھینچا ہے۔ بکبک
کبڑا اور معروف موچی "الف لیلہ" کے وہ کردار ہیں جو سرشار کے لیے ان کے اپنے

کرمارین جاتے ہیں یہ خوجی برادری کے لوگ ہیں ان کی حماقت اور سادگی سرشار پر خوب ظاہر ہے۔
"الف لیلہ" کے بے آباد جزیروں اور بیکراں سمندروں میں سرشار کو خفقان ہوتا ہے" سندباد
جہازی" کی مہمات کو وہ کتنی عجلت سے بیان کرکے ختم کر دیتے ہیں مگر حجام برادران کے قصے
وہ مزے لے لے کر بیان کرتے ہیں۔ معروف موچی کی داستان بھی انھوں نے اسی ذوق و شوق سے
لکھی ہے۔ ایسے قصوں میں ان کا مزاحیہ اندازِ بیان اپنا رنگ دکھاتا ہے اور انھیں پڑھتے میں قاری
کو وہی لطف آتا ہے جو وہ "فسانۂ آزاد" میں لے چکا ہے۔ سرشار شہزادیوں کے حجلۂ عروسی میں
زیادہ نہیں ٹھہر سکتے۔ انھیں شب وصل اور محبت کی سرگوشیوں کے بیان سے زیادہ میاں بیوی
کی جوتم پیزار اور عاشق و معشوق کی گالم گلوچ میں مزہ آتا ہے۔ عاشق و معشوق میں جہاں جہاں یہ
رشتہ پیدا ہوا ہے۔ سرشار نے بڑی کامیابی سے اسے پیش کیا ہے۔

"الف لیلہ" ایک ہفت رنگ داستان ہے۔ وہ تو ایک دنیا ہے جس میں ایک خلقت جمع
ہے۔ سرشار برٹن نہیں ہیں کہ اس پوری دنیا کو اس کے اصل رنگ میں دکھانے کی کوشش کریں
اور خود پیچھے رہیں۔ تخلیقی آدمی کے ساتھ جھگڑا یہی ہوتا ہے کہ اسے پیام رساں بنایا جائے تو پیام
جوں کا توں نہیں پہنچاتا۔ وہ اپنی آواز اس میں شامل کر دیتا ہے۔ سرشار برٹن کی طرح پیچھے نہیں
رہتے وہ آگے آگئے ہیں اور "الف لیلہ" کی دنیا میں داخل ہوگئے ہیں جو شہر، جو محلہ، جو گلی انھیں
پسند آئی ہے، جس گلی کے لوگ انھیں بھا گئے ہیں، اس گلی کو اپنے شہر کی گلی اور ان لوگوں کو
اپنے شہر کے لوگ سمجھ کر ان کا تذکرہ لکھ ڈالا ہے۔ محلات، اجنبی جزیرے وسیع صحرا اور بیکراں سمندر
ان کی اپنی گلی نہیں ہیں۔ ان کے قصے انھوں نے فاصلہ پہ کھڑے ہو کر سنائے ہیں۔

کچھ اسی قسم کا فرق ان کے طرز تحریر میں بھی نظر آتا ہے" الف لیلہ" کی پرتکلف زندگی کے
بیان کے لیے انھوں نے پرتکلف اندازِ بیان ہی اختیار کیا ہے اور مرصع اور مقفیٰ زبان لکھنے کی
کوشش کی ہے یوں یہ زبان لکھنے کی کوشش وہ "فسانۂ آزاد" میں بھی فرما چکے ہیں۔ مگر یہ
ان کی اپنی زبان نہیں ہے اس پرتکلف زبان کو وہ بے تکلفی سے نہیں لکھ سکتے اور اس لیے

وہ اس طرزِ تحریر والے داستان نگاروں سے اس رنگ میں دبتے نظر آتے ہیں۔ لیکن جا بجا وہ اس پر تکلف زبان کو بالائے طاق رکھ کر اپنی زبان پہ آجاتے ہیں اور یہاں ان کا قلم جادو جگاتا ہے۔ جہاں جہاں انھوں نے اپنے محاورے اور روزمرہ والے طرزِ تحریر کو اختیار کیا ہے بیان بھی بہت اچھا ہو گیا ہے اور کرداروں میں بھی جان پڑ گئی ہے۔

۱۹۶۱ء

شخص اور شاعر

"ذکر میر" میں آیا ہے کہ ایک درویش میر احسان اللہ خاں تھے۔ کوئی ان کے گھر جاکر پکارتا تو وہ کنڈی کھول کر باہر آتے، کہتے کہ احسان اللہ گھر پر نہیں ہے اور پھر اندر جاکر دروازہ بند کر لیتے۔ اور "الف لیلہ" میں خلیفۂ بغداد کی داستان ملتی ہے کہ راتوں کو بھیس بدل کر شہر میں گشت کرتے تھے اور رعایا کا حال معلوم کرتے پھرتے تھے۔ گھر پر ہوتے ہوئے گھر پر نہ ہونا اور بھیس بدل کر شہر میں گشت کرنا مجھے تو ذات اور شخصیت کی حکایت معلوم ہوتی ہے۔ عام آدمی تو خیر یہ روگ نہیں پالتا، لیکن ادیب بچارا شامت کا مارا اپنی ٹوٹی پھوٹی شخصیت کے تلے اپنی ذات کا بوجھ بھی اٹھائے پھرتا ہے۔ مگر میراجی کا المیہ ایک اور بھی ہے۔ وہ یہ کہ اُن کے چند احباب بھی تھے، جنھیں ان سے جذباتی لگاؤ تھا۔ اور اب اور بڑھ گیا ہے "میں اور میراجی" قسم کے عنوانات لکھنے والے مضامین ہم سب نے پڑھ رکھے ہیں اور میراجی کی قیمت پر یاروں کا پرچار ہوتے خوب دیکھا ہے۔ ان مضامین کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ آدمی کتنا مجبور ہے اور وہ بھی اپنے ہاتھوں میں نہ میراجی کے حلقۂ احباب سے تعلق رکھتا ہوں نہ اُن کا ہمعصر ہوں۔ وہ اور نسل کے آدمی تھے میں اور نسل کا آدمی ہوں۔ بس مجھے اُن سے نہ ذاتی لگاؤ ہے نہ ایسی ہمدردی ہے۔ لیکن بچپن سے اتنا ضرور سنتا آیا ہوں کہ ایک مرد درویش تھا جس کا جسم رات کو ٹکڑے ٹکڑے ہو جایا کرتا تھا۔ مگر صبح ہونے پہ وہ جڑ بھی جایا کرتا تھا۔ میراجی پہ لکھی گئی تحریریں

میں شخصیت کے بکھرے ہوئے پہلو بکھرے ہوتے ہی ہیں۔ ان میں ترتیب اور ربط تو تب ہی نظر آتا جب شخصیت کی اوپری سطح سے گزر کر ذات کی گہرائیوں تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی۔

میراجی گرمیوں میں اوور کوٹ پہنتے تھے۔ میراجی کے ناخنوں میں میل پھنسا رہتا تھا میراجی ہاتھ میں تین پتی کے گولے رکھتے تھے۔ میراجی نے میرا سے عشق کیا تھا۔ میراجی شراب پیتے تھے ـــــ یہ سب واقعات ہیں۔ یہ تمام تجربے کن کیفیات سے گزر کر شاعر کے لیے واردات بنتے ہیں۔ ذات کی گہرائی میں کس کس جذبے اور کس کس خیال سے مل کر نیا جنم لیتے ہیں۔ اصل بات تو جاننے کی وہ ہے۔ فیض صاحب نے میراجی کے تنقیدی مضامین کو ان کی شاعرانہ شخصیت کی نفی ٹھہرایا ہے۔ آخر فیض صاحب بھی تو اسی نسل سے ہیں جو ذات کو شخصیت سے عبارت کرتی تھی۔ اور شخصیت کو نرالا پن سمجھتی تھی اور اس کا عکس تحریر میں تلاش کرتی تھی۔ اس تصور کا کرشمہ تھا کہ پچھلے دور میں افسانے کے کردار زمین سے بالشت بھر اونچے اُٹھے ہوتے تھے اور افسانہ نگار اور شاعر بنجوں کے بل چلتے تھے اور کردار بننے کی کوشش کرتے تھے۔

میراجی کے شخصیت نگاروں نے اُن کے شخصی واقعات کو خوب مزے لے لے کر لکھا ہے۔ ان کی پیش کی ہوئی شخصیت کو ذات سمجھا گیا اور ان کی شاعری میں اس کا عکس تلاش کیا جانے لگا۔ ان کی نگارشات کے کسی حصّے سے اس تصوّر کی نفی ہوتی نظر آتی تو اسے میراجی کی شاعرانہ شخصیت کی نفی قرار دیا گیا۔ میراجی کے جن تنقیدی مضامین کو فیض صاحب نے ان کی شاعرانہ شخصیت کی نفی ٹھہرایا ہے۔ وہ اصل میں افسانوی میراجی کی نفی ہیں۔ بات یہ ہے کہ ایک تو ایسے شاعر ہوتے ہیں جو اپنے باطن سے غرض رکھتے ہیں، شعر کہتے ہیں اور اس سے مطلق دلچسپی نہیں رکھتے کہ دوسرے کیا سوچتے اور کیا کہتے ہیں۔ مگر بعض لکھنے والے اس قماش کے ہوتے ہیں۔ جنہیں تخلیقی مصروفیت میں اکیلا رہنا گوارا

نہیں ہوتا۔ انھیں یہ چلبلک لگی رہتی ہے کہ جس طرزِ احساس کو انھوں نے اپنا لیا ہے اُسے دوسروں تک بھی پہنچا دیں تاکہ تخلیق کا کھٹن اور لمبا راستہ سنگت میں طے ہو۔ یہ تمنّا ان سے شعر و افسانے کے سوا بھی مختلف کام کراتی ہے۔ میراجی شاید اسی قماش کے شاعر تھے کہ انھیں شعر کہنے کے سوا بھی فکریں رہیں۔ ایک ادبی انجمن میں شامل ہو کر اسے تحریک بنانے کی کوشش کی ۔ادبی دنیا، سے منسلک ہوتے پھر ،خیال، نکالا۔ کبھی غیر زبانوں سے شعر کے ترجمے کیے۔ کبھی اپنے ہمعصروں کی نظموں کی تفسیریں کیں۔ کبھی شاعروں پر مضامین لکھے۔ میراجی کو پراگندہ طبع سمجھنے والوں کو شاید ان سرگرمیوں میں بھی پراگندگی نظر آئے۔ سب سے زیادہ پراگندگی تو انھیں اس بات میں نظر آنی چاہیے کہ ایک مضمون بیسویں صدی کے کسی یورپین شاعر پر ہے تو دوسرا قدیم ہند کے کسی شاعر کے بارے میں۔ کبھی وہ بات فرانس کے ادب کی کرتے ہیں اور کبھی کوریا اور جاپان میں نکل جاتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ادب میں روایت سے بغاوت کا عجب ڈھنگ ہوتا ہے کوئی نیا خیال اچانک آلیتا ہے اور ساتھ ہی کوئی بہت پرانی بات یاد آجاتی ہے۔ اظہار کے نئے طریقے دلوں کو کھینچتے ہیں اور اسی کے ساتھ روایت کی کسی گمشدہ کڑی سے رشتہ استوار کرنے کی حسرت بھی پیدا ہو جاتی ہے مگر میراجی کے دور کا انداز نرالا تھا۔ قدیم کا احساس تو سرے سے غائب تھا اور جدیدیت ایک افواہ کی صورت میں یاروں تک پہنچی تھی۔ میراجی یہ کوشش کرتے نظر آتے ہیں کہ جو نیا خیال افواہ کی صورت ادیبوں کو اڑ کر لگا ہے وہ اُن کے طرزِ احساس کا حصّہ بن جاتے اور یہ کہ اُردو زبان و ادب کی جو کڑیاں گم ہیں انھیں تلاش کیا جاتے اور کڑیاں مضبوط کی جائیں تاکہ نیا خیال ہمیں بہا کر نہ لے جائے۔ بلکہ ہماری زمین میں پیوست ہو جائے۔ گویا وہ فکر و احساس کی دو طرزوں کے سنجوگ کے لیے کوشاں تھے۔

اس طرح سے دیکھیے تو میراجی کی روایت سے بغاوت ایک محدود روایت کو توڑ کر ایک وسیع تر روایت کا احساس پیدا کرنے کی کوشش ہے اس لحاظ سے وہ ایک طرف روایت پرست اور دوسری طرف اپنی نسل کے کیا سیاسی اور غیر سیاسی دونوں طرح

کے ادیبوں سے مختلف ہیں۔ روایت سے بغاوت اُن کے یہاں بدلے ہوتے طرزِ احساس کو سمجھنے اور اپنانے کی کوشش ہے اس اعتبار سے اُن کے وہ کونے بھی سمجھ میں آسکتے ہیں جو وہ اپنی ذات کے ساتھ کررہے تھے، کہیں انھوں نے یہ تو نہیں ٹھانی تھی کہ روایت کے سایے میں پلی ہوئی شخصیت ہی کو توڑ پھوڑ دیا جائے اور اپنے اندر نئے انسان کو جنم دیا جائے اور یہاں سے مجھے یہ گمان ہوتا ہے کہ میرا جی صرف خلقِ خدا کی بھلائی کے لیے شاعروں پر تعارفی مضامین نہیں لکھ رہے تھے وہ کچھ اپنا بھلا بھی کرنا چاہتے تھے اب مجھے الف لیلہ والے خلیفہ ہارون رشید یاد آگئے۔ رنگ رنگ کے شاعروں کو ترجمہ کرنا، اُن کی شخصیتوں کو کریدنا، اُن کے ذہنی اُپج کا سُراغ لینا۔ بھیس بدل کر رات کو بغداد میں گشت کرتے پھرنے والی بات ہے۔ یوں بغداد والوں کی خبر گیری کے ساتھ خلیفہ ہارون رشید اپنے تجربات میں تنوّع اور اپنی ذات میں وسعت بھی تو پیدا کرتے تھے۔

میرا جی ان مضامین میں ایک تو شاعری اور ذات کا تعلق سمجھنے کی کوشش کررہے ہیں اور ساتھ ساتھ اپنی ذات کی گمشدہ کڑیوں کی تلاش بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ لارنس، بادیلیئر اور پو کی شخصیتوں کا جس طرح انھوں نے تجزیہ کیا اس سے تو یہ صاف پتا چلتا ہے کہ میرا جی اُن کے واسطے سے اپنے آپ کو بھی کرید کرید دیکھ رہے ہیں اور سمجھنے کی کوشش کررہے ہیں۔ پھر انھوں نے ایسے شاعروں کی شخصیتوں کو بھی ٹٹولا ہے جن سے ان کی شخصیت کا بظاہر کوئی ربط نظر نہیں آتا۔ شاید وہ یہ بساط بھر جان لینا چاہتے ہیں کہ شاعر کس کس طور سے جیتے ہیں۔ اُن کی ذاتیں کس کس طرح بنتی بگڑتی ہیں۔ کیا کیا روپ دھارتی ہیں اور تخلیقی نفس یہ کن کن صورتوں سے اثر انداز ہوتی ہیں۔ خود شناسی کا یہ عمل اپنی ذات کی گمشدہ کڑیوں کی تلاش کی حیثیت بھی رکھتا ہے اور اپنی ذات کو ٹکڑے ٹکڑے کرکے بکھیر دینے کا معاملہ بھی ہے۔ ذات کی نئی تعمیر کے لیے شاید تخریب تمام لازم بھی ہے۔ میرا جی فسانۂ عجائب کے جان عالم کی طرح ایک قالب سے دوسرے قالب میں جاتے ہیں مگر اس مقصد کے ساتھ کہ اپنے قالب کو نئے سرے

سے تشکیل دے سکیں۔ اس عمل کو میر صاحب شعور سے جنون کرنا کہتے ہیں۔ ڈاکٹر ضیاءالدین کے متعلق مشہور ہے ۔ کہ وہ شام کو چہل قدمی کر کے گھر واپس آئے تو اپنی چھڑی کو اپنے بستر پر لٹا دیا اور خود کونے میں چھڑی کی جگہ لگ کر کھڑے ہو گئے۔ شاید ریاضی داں والی یہ معروضیت، اپنے آپ سے دُور ہو کر اپنے آپ کو مشاہدہ کرنے کی یہ صلاحیت میراجی بھی اپنے میں پیدا کرنے کے لیے کوشاں تھے۔ اپنی شخصیت میں مقید لوگوں کے معاشرہ میں اس کوشش کا نتیجہ بالعموم یہ ہوتا ہے کہ آدمی ڈاکٹر ضیاءالدین ہو تو اس سے بہت سے لطیفے منسوب ہو جاتے ہیں اور میراجی ہو تو اس کے خاکے لکھے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر ضیاءالدین کی چھڑی کی بات نکلی ہے تو اب مجھے کافکا کی چھڑی یاد آ رہی ہے اس شخص پر بھی اعصابی مریض ہونے کی تہمت ہے اس نے کہا تھا کہ "بالزاک ایک چھڑی لے کر چلتا تھا جس پر یہ مقولہ کھدا ہوا تھا" میں ہر رکاوٹ کے پرخچے اڑا دیتا ہوں اور میرا مسلک یہ ہے ہر رکاوٹ میرے پرخچے اُڑا دیتی ہے"، کافکا کا یہ رویہ اس صوفی کے رویے سے چنداں مختلف نہیں جس کے اعضا روز رات کو بکھر جاتے تھے۔ میراجی کے ہاتھ میں جو ٹین کے گولے رہتے تھے مجھے اندیشہ ہے کہ ان پر بھی تو اسی قسم کی عبارت لکھی ہوئی نہیں تھی کیونکہ میراجی کو بھی اپنے پرخچے اڑوانے کا بہت شوق تھا۔ جانے کیا کیا روگ اپنی جان کو لگا رکھے تھے۔ ایک بے ہنگم سا عشق کیا۔ اس میں اپنے آپ کو ضائع کیا کچھ جنسی ناآسودگیوں کو خوب پالا پرورش کیا اور اپنے آپ کو خراب کیا۔ بال بڑھائے۔ ٹین کے گولے بنا کر ہاتھ میں رکھے اور بے ڈھنگی چال اختیار کی۔ شاید وہ اپنی ذات کے ساتھ بھی تجربے کر رہے تھے اس عمل میں ایک چھوٹا سا حادثہ ان کے ہمعصروں اور ہم نشینوں کے ساتھ بھی گزر گیا۔ وہ یہ کہ انھوں نے اس صوفی کے اعضاء الگ الگ پڑے ہوئے تو دیکھ لیے مگر یہ نہ دیکھ سکے کہ یہ اعضا کس طرح جڑتے ہیں اور جو نئی شخصیت بنتی ہے وہ کیا ہے۔ ویسے صوفی اپنے مریدوں سے اور شاعر اپنے شاگردوں سے اور بادشاہ اپنے وزیروں سے یہ فریب کرتے رہے ہیں کہ انھیں اپنا ساتھ

رکھتے ہیں۔ مگر اصل موقع پر انھیں چھٹی دے دیتے ہیں یوں سمجھیے کہ انھیں وہ سو داؤ سکھا دیتے
ہیں مگر ایک سو ایکویں داؤ کی ہوا نہیں دیتے۔ اس میں ایک سو ایکویں داؤ کو نہ بتا کر وہ
اپنے آپ کو ان سے چھپائے جاتے ہیں اور اس طرح اُن میں اپنا وہ تصوّر چھوڑ جاتے
ہیں جسے ہربرٹ ریڈ نے ورڈز ورتھ کے تذکرے میں افسانوی شخصیت کہا ہے۔

میرا جی کے پرزے اُڑے اور اپنے پرایوں نے تماشا دیکھا۔ مگر اس سے بھی اہم تماشا یہ
ہے کہ یہ پرزے آپس میں پھر جڑتے ہیں اور ان سے شاعر میرا جی جنم لیتا ہے۔ پتی کے گولوں
سے لے کر تنقیدی مضامین تک ساری سرگرمیاں کسی نہ کسی راستے ان کی شاعرانہ شخصیت سے
وصل کرتی نظر آتی ہیں۔ ان کے ہمعصر روایت سے بغاوت کر رہے تھے یہ اکہری بغاوت تھی
میرا جی روایت سے بھی لڑ رہے تھے۔ اپنے آپ سے بھی لڑ رہے تھے یہ محاذ دو ہیں مگر جنگ
ایک ہے روایت جتنی باہر ہوتی ہے اس سے زیادہ اندر ہوتی ہے وہ تو آدمی کے اندر سمائی
ہوتی ہے۔ کشف المحجوب میں ایک جگہ یوں کہا گیا ہے "اپنے آپ کو دیکھنے میں تیری ہلاکت
ہے" میرا جی بے شک ہلاک ہو جائیں مگر وہ اپنے آپ کو دیکھنے سے باز نہیں رہ سکتے۔ اپنے
آپ کو دیکھنے کے لیے وہ آریائی اصل تک جانا چاہتے ہیں دوسری طرف وہ حال میں اپنے
آپ کو دریافت کرنے کے لیے کوشاں ہیں اپنے ذہنی اور روحانی رشتہ داروں میں انھوں نے
مہارانی میرا بائی اور جیمز جوائس اور آئن اسٹائن کے ایک سانس میں نام لیے ہیں۔ اس طرح ان
کا ذہن "جیتا جاگتا بندرا بن" بھی بنا ہوا تھا اور نئی فکر سے بھی اس کا رشتہ مل رہا تھا۔ آئن
اسٹائن کا نام لیتے ہوئے انھوں نے بریکٹ میں لکھا ہے "جس کے نظریۂ اضافیت کو میں
نہیں سمجھ سکتا"، اور فرانسیسی ادب کے پاکستانی نشا دروں کو شک ہے کہ میرا جی فرانسیسی
شاعری کو بھی نہیں سمجھ پائے تھے۔ مگر چونکہ میرا جی کسی کالج میں پڑھانے پر لگے ہوتے
نہیں تھے اس لیے اس میں ایسا مضائقہ نہیں۔ عقلی سطح پر چیزوں کو سمجھنا اور خیالات
کو گرفت میں لانا ایسا مشکل نہیں ہوتا۔ مگر جب وجدان کی سطح پہ یہ کام ہو رہا ہو تو چیزیں اور

خیالات اتنے واضح نہیں رہتے۔ ہمارے ہاں سرسید احمد خاں کے زمانے سے نئے خیال سے اور مغربی ادب سے رشتہ جوڑنے کی کوششیں ہو رہی تھیں۔ مگر غیر تخلیقی طریقے پر میراجی یہ رشتہ تخلیقی طور پر قائم کرنے کی کوشش کر رہے تھے اس لیے ظاہر ہے کہ انگریزی ادب کو وہ اس طرح نہیں سمجھ سکتے تھے جس طرح پروفیسر کلیم الدین احمد سمجھتے ہیں اور فرانسیسی شاعری ان کی مٹھی میں اس طرح بند نہیں ہو سکتی تھی۔ جیسے پروفیسر محمد حسن عسکری کی مٹھی میں بند ہے جس طرح پھٹے ہوئے دودھ میں پھٹکیں تیرتی ہیں، اس طرح میراجی کے زمانے کے ادب میں کچھ مارکسیت، کچھ فرائڈ، کچھ ایلیٹ کچھ گورکی؛ کچھ موپساں پھٹکوں کی طرح تیرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی کی شاعری کم از کم پھٹا ہوا دودھ نہیں ہے۔ اُن کے طرزِ بیان تک میں نیا لہجہ اور پرانا لہجہ شیر و شکر ہیں تنقیدی مضامین کی بھی نثر کی کیفیت یہ ہے کہ اُسے مُردہ علمی زبان بھی نہیں کہا جا سکتا اور وہ کوثر میں دُھلی ہوئی اُردو بھی نہیں ہے اس میں ہندی لہجے کی تجدید کی گئی ہے اور ساتھ ہی یوں لگتا ہے کہ فقرے کچھ انگریزی نثر کی وضع کے ہیں۔ یوں اس نثر کا ایک نیا سا ذائقہ ہو گیا ہے ۔۔۔ یوں ذائقہ بدلنے کے لیے بعض لکھنے والوں نے تھوڑے سے ہندی الفاظ حفظ کر لیے ہیں اور بعض انگریزی تنقید کی اصطلاحوں کے اُردو مترادفات کی فکر میں غلطاں رہتے ہیں۔

میراجی کے طرزِ بیان کی یہ نئی رنگت خالی ادب و زبان کے مطالعے کا فیض نہیں ہو سکتی۔ خالی ادب و زبان کا مطالعہ تو بس اتنا ہی فیض پہنچا سکتا ہے کہ سیماب اکبر آبادی، اقبال کی زبان کی غلطیاں نکالیں اور ڈاکٹر عبدالودود اور ان کے پاکستانی خاگرد غالب پر افسوس کریں کہ وہ اُردو اور فارسی نہیں جانتا تھا۔ خالی ادب و زبان کا مطالعہ طرزِ بیان میں تو کیا تبدیلی لائے گا وہ تو بدلے ہوئے طرزِ بیان کو بھی نہیں سمجھنے دیتا۔ میراجی کے شعر و نثر میں جو نیا طرزِ بیان نظر آتا ہے وہ اصل میں اس خانہ جنگی کا ثمر ہے جو اس شاعر کے اندر برپا تھی۔ روایت کے سلیے میں پلی ہوئی شخصیت کو توڑ پھوڑ کر ایک نئی

شخصیت تعمیر کرنے کی جدوجہد تحریر پر اثر انداز ہوتی ہی تھی۔ انھوں نے گیت لکھنے کے لیے کبیر جی اور مہارانی میرا بائی سے شبد اخذ نہیں کیے تھے۔ وہ ہندی روایت میں اپنی جڑوں کو تلاش کر رہے تھے اور مغرب کی نئی شاعری سے انھوں نے یکمشت استعارے اور تشبیہیں مستعار نہیں لی تھیں۔ بلکہ اس طرزِ احساس پر اُن کے دانت تھے وہ نئے اور پرانے طرزِ احساس کو ملا کر ایک نئی طرح کی شاعری کرنے کی کوشش میں تھے۔

جس شخص نے اپنے آپ کو اتنے شعور کے ساتھ بدلنے کی کوشش کی ہو۔ اس کے یہاں مشکل پسندی شاید اس کی ذاتی مجبوری تو نہیں ہو سکتی۔ ایلیٹ کا خیال یہ ہے کہ شاعری میں مشکل پیش آنے کے تین سبب ہو سکتے ہیں ایک سبب تو یہ ہو سکتا ہے کہ قاری کو پہلے سے ڈرا دیا جائے کہ دیکھو بھئی یہ شاعر بہت مشکل ہے، دوسرا سبب یہ ہو سکتا ہے۔ کہ قاری شاعری کے نئے پن کو دیکھ کر بدک جائے، تیسرا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ شاعر شخصی اسباب کے ہاتھوں مجبور ہو اور مشکل پسندی سے اسے چارہ ہی نہ ہو۔ مگر جس شاعر نے سیدھے سچے گیت اور شگفتہ ورواں غزلیں لکھی ہوں اُسے تو مشکل پسندی پہ مجبور نہیں سمجھا جا سکتا۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ قاری کو میرا جی کی شاعری سے ڈرایا بہت گیا ہے، اب وہ ان کی نظموں کی طرف جاتا بھی ہے تو ڈرا ڈرا۔ اور پھر ان کے نئے پن کو دیکھتے ہی بدک جاتا ہے۔ لیکن اتنا بھی ڈر کیا۔ میرا جی کوئی ہوا تو نہیں ہیں۔ یہ بھی تو سوچنا چاہیے کہ شاعری میں مشکل پسندی اکثر شاعر کی کسی سنجیدہ تخلیقی امنگ کا بھی نتیجہ ہوتی ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ میرا جی جس طرح اپنے اندر ایک پرانی شخصیت کو مار کر ایک نئی ذات کی تخلیق کے لیے کوشاں تھے کچھ اسی قسم کی کوششیں وہ شاعری میں بھی کر رہے ہوں۔ کہیں یہ مشکل پسندی نئے اور زیادہ گہرے معنی کی تلاش تو نہیں۔ کہیں یہ مشکل پسندی صداقتِ احساس کی خاطر تو نہیں ؟ جدید عہد میں انسان کا تجربہ سیدھا سادا نہیں۔ مثلاً آگے لوگ مذہبی ہوا کرتے تے

تھے یادہریے ہوجاتے تھے۔ مگراب مذہبیت اور دہریت کے درمیان بہت سے پیچ در پیچ راستے پیدا ہو گئے ہیں میراجی جس نئے خیال سے رشتہ جوڑنے کے لیے کوشاں تھے اس نے آدمی کے اندر سو طرح کے خوف، شکوک، مایوسیاں اور پریشانیاں پیدا کی ہیں چیزوں کے بارے میں اس کا ردِ عمل پیچیدہ اور متضاد قسم کا ہوتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ بیسویں صدی کیا آئی سچ مچ چودھویں صدی آگئی ہے اور قیامت پر جس کا ایمان نہیں رہا ہے وہ بھی کسی نہ کسی قیامت سے ڈرتا رہتا ہے۔ ایسی صورت میں تجربے کا سیدھا سچّا بیان بھی پیچیدہ ہو سکتا ہے اور یہاں پھر ایلیٹ کو یاد کیجیے جو کہتے ہیں کہ جدید تہذیب بہت سی پیچیدگی اور تنوّع کو احاطہ کیے ہوتے ہے۔ یہ تنوع اور پیچیدگی جب منجھے ہوئے شعور پر اثر انداز ہو گی۔ تو اس سے اثرات بھی اتنے ہی پیچیدہ اور متنوّع پیدا ہونے چاہییں۔ اس لیے اب شاعر کو زیادہ ایمائیت سے کام لینا پڑتا ہے اور ضرورت پڑے تو معنی سمونے کی خاطر زبان کی توڑ پھوڑ بھی کرنی پڑتی ہے ویسے یہ بات آنی مختصر نہیں ہے۔ جتنی مختصر کر کے میں نے یہاں پیش کر دی ہے مگر یہ میرا موضوع بھی تو نہیں ہے میں تو صرف اتنا اشارہ کر رہا ہوں کہ اگر نئے زمانے کے کسی لکھنے والے کے ہاں ابہام اور پیچیدگی نظر آئے تو اُسے اس راستے سے بھی سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے اور میراجی کے سلسلے میں تو یہ بات لازماً ذہن میں رکھنی چاہیے۔ کہ وہ تو اس نئے طرزِ احساس کی خاطر زبان تو کیا اپنی ذات سے بھی برسرِ پیکار تھے۔ اپنے آپ سے لڑنا، روایت کے ماتحت بنی ہوئی شخصیت کو توڑ پھوڑ کر نئے سرے سے اُسے تعمیر کرنا کہ وہ نئے طرزِ احساس کی حامل بن سکے ایک درد بھرا عمل ہے۔ اس سفر میں مسافر بہت رنج کھینچتے ہیں۔ یوں شعر و افسانہ نہ درد و کرب سے مخصوص ہیں نہ آسودگی اور خوشحالی کے مرہونِ منّت ہیں مگر دیکھا گیا ہے کہ لکھنے والوں کی کم نصیب برادری کو وقتاً فوقتاً ایک آدھ قربانی ضرور دینی پڑتی ہے۔ شاعری بعضوں کے لیے ذریعۂ عزت ہوتی ہے بعض کے لیے فیشن۔ مگر کسی کسی کو وہ بارِ امانت اُٹھانا پڑتا ہے۔ جنھیں پہاڑ بھی اُٹھانے سے انکار

کر دیتے ہیں۔ وہ صلیب پر چڑھتا ہے اور درد و دل جمع کر کے دیوان کرتا ہے۔ میرا جی نے لارنس
کو جو خراج پیش کیا تھا وہی شاید میرا جی کو پیش کرنا بھی درست ہو۔ اگر وہ اپنے آخری ایام
بس ایک ایسا ڈھانچہ بن کر رہ گیا جو ناممکن خوابوں میں کھو کر ان کی پرورش کر رہا ہو تو یہ صورتِ
حال سہنے والے کے لیے تو المناک اور درد انگیز تھی لیکن ہم دور سے دیکھنے والوں کے لیے
خارجی تماشائیوں کے لیے اس کا درد، اس کی اذیت، اس کی تیرہ بختی ایک اُجالا تھی۔ علم کا
ایک نور۔ وہ اپنے تجربات کے بارِ گراں میں ہمارے لیے زندگی بسر کر گیا، اس کو سراہنا ہمارے
ذمے ہے، ہمارا فرض ہے۔" ؎

نامرادانہ زیست کرتا تھا　　میرؔ کا طور یاد ہے ہم کو

سنہ ۱۹۶۰ء

سیتا ہرن

"پھر اس نے کہا دراصل سیتا، تم مجھے بے حد غیر جذباتی سمجھتی ہو مگر جلاوطنی
کا مسئلہ مجھے بھی بہت پریشان کرتا ہے۔ مغربی برلن میں، ہانگ کانگ میں، ہر
جگہ میں نے پناہ گزینوں کو دیکھا ہے۔ امریکن شہروں میں مشرقی یورپ سے بھاگے
ہوئے لوگوں سے ملا ہوں۔ جارڈن میں فلسطین کے مہاجروں کی حالت دیکھی ہے
اور میں جو بات بات پر تم سے الجھتا ہوں اور تمھاری ہر بات مذاق میں ٹالنا چاہتا
ہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم ایک ایسے دور میں زندہ ہیں جس میں چالیس کروڑ انسانوں
کی نفسیات یکسر بدل گئی ہے ان کے خیالات، نظریے، جذبات، ردِ عمل۔۔

یہ قرۃ العین حیدر کی کہانی "سیتا ہرن" سے ایک مکالمہ ہے۔ کہنے والا عرفان ہے جو اودھ
سے ہجرت کر کے کراچی جا بسا ہے۔ جس سے کہا گیا ہے وہ سیتا میر چندانی ہے جو کراچی سے نقل
وطن کر کے کراچی پہنچی۔ عرفان سیتا پر یہ جتا رہا ہے کہ تقسیم اور فسادات کے اثر سے اکھڑنے
والی خلقت کے بارے میں وہ غیر جذباتی نہیں ہے مگر اس کا بیان کچھ اور غمازی کر رہا ہے۔
یہ کہ اس نے اپنی ذات اور اپنے گروہ کے حلقے سے نکل کر بھی دیکھا ہے اور دیس دیس بھٹکتے
پناہ گزینوں کو مشاہدہ کیا ہے۔ اس لیے اب اس قصے کے بارے میں اس کے یہاں ایک معروضی
رو بہ پیدا ہو گیا ہے۔ کچھ اسی قسم کی بات اس افسانے کی روشنی میں قرۃ العین حیدر کے
بارے میں کہی جا سکتی ہے۔

ادب میں مسئلہ کسی واقعہ کو جذباتی اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر دینے کا نہیں ہوتا یہ کام تو صحافت اور خطابت بھی بڑی خوبی سے انجام دیتی ہیں۔ ادب میں مسئلہ ایک تجربے کو اپنی تمام تہوں اور گہرائیوں سمیت گرفت میں لینے کا ہوتا ہے۔ تجربہ لکھنے والے کی گرفت سے کبھی اس وجہ سے نکل جاتا ہے کہ وہ اسے اپنی ذات کا حصّہ نہیں بنا سکتا اور کبھی اس باعث گرفت سے نکل جاتا ہے کہ وہ اس تجربے سے اپنی ذات کو علاحدہ کر کے اسے نہیں دیکھ سکتا۔ اردو میں فسادات کے بارے میں افسانے، نظمیں اور غزلیں لکھی گئیں ان کے ساتھ بالعموم یہ دونوں طرح کے حادثے گزرے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کی کہانیوں اور ناولوں کا موضوع براہِ راست فسادات نہیں بلکہ فسادات سے پیدا ہونے والی نقل مکانی کی ابتلا ہے۔ جسے پاکستان میں آنے والوں نے، ہجرت جانا اور اپنے آپ کو مہاجر کہا اور ہندستان پہنچنے والے شرنارتھی کہلائے۔ قرۃ العین نے اس تجربے کو اپنی مختلف کہانیوں اور ناولوں میں اس گروہ کے واسطے سے دیکھا اور بیان کیا جس کا وہ خود حصّہ ہیں یہ الگ بات ہے کہ ان کا نقطۂ نظر اس تجربے کے بارے میں اپنے گروہ کے عمومی نقطۂ نظر سے مختلف تھا۔ بہرحال اس کہانی میں وہ اپنی ذات اور اپنے گروہ کے حلقے سے نکل کر غیر کے واسطے سے اس تجربے کو سمجھنے کی کوشش کرتی نظر آتی ہیں۔ اس واسطے سے ان کے لیے اس تجربے کو ایک معروضیت کے ساتھ دیکھنے اور بیان کرنے کی گنجایش نکل آئی ہے۔

سیتا میر چندانی سندھ کی ہندو لڑکی ہے جو اپنے ماں باپ کے ساتھ کراچی چھوڑ کر دلّی پہنچی ہے۔ کراچی میں ان لوگوں کی کوٹھی تھی۔ جہاں اب مہاجر رہتے ہیں اور یہ گھرانا دلّی میں قرول باغ میں ایک مسلمان کے چھوڑے ہوئے تنگ و تاریک مکان میں اس بے سر و سامانی کے ساتھ پڑا ہے کہ سیتا اپنے جاننے والوں کو اس کا پتا بتلانے سے کتراتی ہے اس گھر میں رامائن کا بہت چرچا ہے مگر اس روایتی ہندو گھرانے کی یہ بیٹی غیر روایتی روش پر چل نکلی ہے۔ اس نے ایک مسلمان نوجوان جمیل سے شادی کر لی ہے۔ مگر جمیل اس کی محبت اور بے وفائی دیکھ چکنے کے بعد نیویارک میں

پہنچ کر دوسری شادی کر لیتا ہے۔ جمیل کا تعلق اودھ کے ایسے گھرانے سے ہے جس کے زیادہ افراد ہجرت کر کے کراچی میں جا بسے ہیں اور جب ایک شادی کی تقریب سے سیتا کراچی اپنی سسرال جاتی ہے تو وہاں ایک مہاجر عرفان سے اس کا دل مل جاتا ہے مگر سیتا کو یکسوئی نصیب نہیں ہے۔ کوئی ایک مرد اس کی ساری توجہ کا مرکز نہیں بن پاتا اور اب میں تلسی داس جی کی رامائن سے رجوع کرتا ہوں۔ شری سیتا جی نے جب ایسا پرم سندر مرگ دیکھا جس کے انگ انگ کا ات منوہر بھیس ہے۔ تو شری رام چندر سے کہا کہ ہے ستیہ سنکلپ سوامی اس مرگ کو مار کر اس کا چمڑا لے آیئے۔ اس ہرن پر ریجھ کر سیتا جی مصیبت میں گھر گئیں۔ ہرن قرۃ العین حیدر کی سیتا کی بھی کمزوری ہے منوہر بھیس والے ہرن اسے بہت رجھاتے ہیں وہ ان کا تعاقب کرتے کرتے راون کے دیس لنکا میں جا پہنچتی ہے جہاں اس کے کئی پسندیدہ ہرن جمع ہو گئے۔ مگر ہر ہرن آخر میں راکشس نکلتا ہے سیتا میر چندانی بن باس میں ہے اور راکششوں کے نرغے میں ہے یہ بیسویں صدی کا بن باس ہے۔ جب جنگل کٹتے جا رہے ہیں اور راکشس شہروں میں اکٹھے ہو رہے ہیں اور سیتا میر چندانی کے سر پر کسی رام کا سایہ نہیں ہے۔ ہرنوں کے تعاقب کی ایک توجیہ یہ ہو سکتی ہے کہ سیتا میر چندانی کو اصل میں رام کی تلاش ہے وہ کتنے منوہر بھیس والوں پہ ریجھتی ہے ان میں کوئی ہندو ہے۔ کوئی مسلمان ہے۔ کوئی مصور ہے کوئی ڈرامانگار ہے کوئی روشن خیال دانشور ہے۔ مگر کسی منوہر بھیس میں رام کا روپ نظر نہیں آتا تلسی داس کا ہم وطن روشن خیال جمیل سیتا میر چندانی سے شادی کرتا ہے، بیٹے کا نام راہل رکھتا ہے۔ جو مہاتما بدھ کے بیٹے کا نام تھا۔ پھر بیوی کو چھوڑ کر نیویارک چلا جاتا ہے۔ نروان کی تلاش میں نہیں عہدے کے چکر میں۔ ابوالفصاحت قمرالاسلام چودھری، پروجیش بابو، اور آخر میں عرفان، سب باری باری اپنی اصل ظاہر کرتے ہیں اور رخصت ہو جاتے ہیں۔

سیتا میر چندانی کی ماتا جی ایک پاکباز عورت ہے۔ دنیا کے جھگڑوں سے بے نیاز، عقیدت کے نشے میں سرشار، دن رات رامائن کا پاٹھ کرتی ہے۔ مگر سیتا جی نے اپنے آپ کو

دہرانے کے لیے سیتامیر چندانی کی ذات کو چنا ہے۔ سیتامیر چندانی کو، ہم سیتا جی سے تضاد کی صورت میں پہچانتے ہیں۔ شاید یہ تضاد وقت کا ثمر ہے، ویدک عہد سے صنعتی عہد تک سفر کا نتیجہ ہے یا شاید یوں ہے کہ عورت کی تکمیل مرد سے ہے۔ رام سے وابستگی نے سیتا کو اس ابتلا میں سیتا بنایا ہے۔ رام میسر نہ آئے تو سیتا پھر سیتامیر چندانی بن کے رہ جاتی ہے۔ مگر نرد چودھری نے یہ کہا کہ ہندو قوم کو اپنی متھ رامائن میں نہیں مہابھارت میں ملے گی۔ رامائن تو اس قوم کے ضعفِ حافظہ کی یادگار ہے۔ آریاؤں کی تاریخ میں ایسا واقعہ ہندستان میں آنے سے پہلے شاید مشرقِ وسطیٰ میں کہیں گزرا تھا کہ ایک آریائی سورما نے ایک شہر کا محاصرہ کیا اور اسے فتح کر لیا۔ ہندو قوم چونکہ یہ یاد رکھنا نہیں چاہتی تھی کہ وہ ہندستان سے پہلے کسی اور سرزمین میں ایک وقت گزار چکی ہے اس لیے اس نے اصل مقام کو فراموش کیا اور اس واقعہ کو ہندستان کی سرزمین کے ساتھ اس طرح وابستہ کیا کہ وہ جنوبی ہند میں ان کی نوآبادیاتی مہمات کے ساتھ گڈمڈ ہو گیا۔

نرد چودھری کا یہ بیان میرے لیے قابلِ قبول نہیں ہے اور اس کی وجہ خود نرد چودھری ہیں انھوں نے ہندو طرزِ عمل کا تجزیہ اس طور کیا ہے کہ یہ وہ آریائی ہیں کہ جنھیں اپنی جنم بھومی سے کہ مشرقی یورپ میں تھی نکلنا پڑا۔ صدیوں مشرقِ وسطیٰ میں بھٹکتے پھرے۔ ایران میں پہنچے مگر کسی زمین سے ان کی مفاہمت نہ ہو سکی۔ ہندستان میں داخل ہوئے تو انھیں یہاں ویسے ہی دریا دکھائی دیے اور ویسے ہی ہموار میدان نظر آئے جیسے ان کی جنم بھومی میں تھے۔ یہ نقشا دیکھ کر وہ اس سرزمین پر ایسے رہے کہ اپنی جنم بھومی کو بالکل بھول گئے۔ مگر یہ سرزمین ان کی جنم بھومی کا بدل نہیں تھی۔ یہاں کی زمین نے رفتہ رفتہ ان کے لیے مسائل کھڑے کیے اور ان کا خوشی کا جذبہ سرد ہوتا چلا گیا۔ نئے زمین آسمان سے ان کی مفاہمت نہ ہو سکی اور پرانی زمین ان کے حافظہ سے محو ہو چکی تھی اور نرد چودھری کہتے ہیں کہ جنت کے کھو جانے اور ملنے کی کہانی ہندو دیومالا میں بار بار آتی ہے۔

اگر ہندو قوم کی داستان یہی ہے تو پھر تو مجھے لگتا ہے کہ رامائن ہی اس قوم کی بنیادی

سمجھتے ہے یہ ان آریاؤں کی مہاتی داستان ہے جنہیں اپنی جنم بھومی سے نکل کر بن باس لینا پڑا۔ ایک مدت تک اپنی گمشدہ جنت کو یاد رکھا۔ رفتہ رفتہ وہ حافظہ سے اتر گئی ــــ مگر کسی بات یا کسی تجربے کا حافظہ سے اتر جانا اس بات کی ضمانت نہیں ہے کہ وہ تجربہ آدمی کی ذات سے خارج ہو گیا پھر تو وہ غیر شعور میں چھپ کر آدمی کے عمل کو متاثر کرتا ہے۔ شاید جنگل جنگل بھٹکتے ہوتے سیتا رام اور لچھمن انہیں بن باسی آریاؤں کی ترجمان ہیں اور شاید اجودھیا ان آریاؤں کی اسی گمشدہ جنت کا دوسرا نام ہے جو اپنے پہلے نام کے ساتھ اجتماعی حافظہ سے محو ہو گئی۔ تلسی کی راماین میں رام چندر جی یوں کہتے ہیں کہ اجودھیا جی کے سمان مجھ کو بیکنٹھ بھی پیارا نہیں ہے۔ اس بات کو گیانی ہی جانتے ہیں کہ جتنے استھان پرتھوی پر ہیں۔ ان میں اجودھیا سب سے اول ہے اور تلسی داس نے بن باسیوں کی اپنے نگر میں واپسی اس رنگ سے بیان کی ہے کہ لگتا ہے کہ آریہ لوگ صدیوں کے دکھ درد کے بعد اپنی خوابوں کی سرزمین میں داخل ہو رہے ہیں۔

تو گیا بن باس آریہ نسل کا بنیادی طرز عمل ہے کہ ہر پھر کر تاریخ کے کسی موڑ پہ وہ عود کر آتا ہے اور اس نسل کے لوگوں کے عمل میں اپنے آپ کو دہراتا ہے اور ان کے سر بلا لاتا ہے کیا سیتا میر چندانی کے عمل میں اسی بنیادی طرز عمل کی کارفرمائی ہے تو پھر یوں کہیئے کہ سیتا میر چندانی بے قرار آریائی روح کی تجسیم ہے۔ ویسے سیتا میر چندانی کا جنسی رویہ بھی کسی قدر آریاؤں کے قدیم جنسی رویے کی چغلی کھاتا ہے اس کے اندر قدیم آریائی عورت سانس لے رہی ہے جو اپنے جنسی جذبے پہ بند باندھنا ضروری نہیں سمجھتی اپنے شوہر جمیل سے اسے بدستور محبت ہے مگر اسے جانے کیا ہو جاتا ہے کہ وہ قمر الاسلام چودھری کی طرف ایسے کھنچتی چلی جاتی ہے "جیسے سانپ کی اور اس کا شکار کھنچتا چلا جاتا ہے" پھر وہ عرفان سے محبت کرنے لگتی ہے۔ اس محبت کی بھری بہار میں جمیل سے دوبارہ ملنے کی بھی کوشش کرتی ہے چند راتیں ایک امریکی ٹورسٹ کے ساتھ گزارتی ہے اور بڑی سادگی سے عرفان کو اس سے مطلع بھی کر دیتی

ہے۔ پھر دتی واپس آکر وہ اس تصور میں مگن رہتی ہے کہ عرفان سے جب اس کی شادی ہو جائے گی تو وہ کراچی واپس جاسکے گی۔ مگر اسی زمانے میں وہ عورتوں کے شکاری پیر و جینش بابو کے ساتھ کشمیر کے میل سپاٹوں کے لیے نکل جاتی ہے۔ جب عرفان امریکہ سے اسے خط لکھ کر پوچھتا ہے کہ "تازہ ترین خبریں جو تمھارے متعلق سنی ہیں وہ صحیح ہیں؟" تو وہ کسی ریاکاری کسی تریا چرتر کے ساتھ نہیں بلکہ خلوص اور معصومیت کے ساتھ لکھ بھیجتی ہے "میں تمھیں اور صرف تمھیں چاہتی ہوں اور انت سمے تک چاہتی رہوں گی" اس سارے قصے میں سیتا کے یہاں کوئی احساسِ جرم پیدا نہیں ہوتا۔ نہ وہ کسی ذہنی اُلجھن کا شکار ہوتی ہے۔ نہ مکار اور بے وفا عورت کا روپ دکھاتی ہے۔ وہ ایک سیدھا سچا جنسی رویّہ رکھتی ہے اور اس عہد کی یاد دلاتی ہے جب آریاؤں کی وہ جنسی توانائی، جو وہ باہر سے لے کر آتے تھے، برقرار تھی اور انھوں نے پاکبازی کا تصور عورت پر ابھی مسلط نہیں کیا تھا جو آگے چل کر گھٹتی ہوئی جنسی توانائی کے اثر میں آکر مسلط کیا گیا اس کے باوجود اگر سیتا کی جنسی زندگی ایک حسی کیفیت کے ساتھ اس افسانے میں نہیں اُبھرتی تو اس میں سیتا کا قصور نہیں، قصور قرۃ العین کی جھجک کا ہے۔

قرۃ العین حیدر سیتا کو مسٹر لیزلی کے ساتھ مسز لیزلی بن کر ہوٹل کے کمرے میں داخل ہوتے تو دیکھتی ہیں۔ اس سے آگے انھیں تعاقب کرنے اور دیکھنے کی ہمت نہیں پڑتی۔ پھر سیتا اس خاتون کو صبح ہی کو نظر آتی ہے۔ جب وہ سرخ پھولوں والا پردہ ہٹا کر دریچے سے باہر دیکھتی ہے۔ قرۃ العین کا اتنا دیکھ لینا بھی بہت ہے۔ آگے تو ان کے کردار کسی جنسی جذبے کی چغلی ہی نہیں کھاتے تھے۔ بس ایک رومانی دھندلکے میں مگن رہتے تھے۔

سیتا کا ذکر تمام ہوا۔ مگر کیا مضائقہ ہے کہ ایک نظر ان مہاجر کرداروں پہ بھی ڈال لی جائے جو اس افسانے میں ضمنی طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ سیتا کے گھرانے کے مقابلے

یں مہاجروں کے اس گھرانے کو دیکھیے تو عجب سا احساس ہوتا ہے۔ یہ کہ اکھڑے ہوئے لوگ سیتا کے کنبہ والے نہیں ہیں، بلکہ یہ لوگ ہیں۔ سیتنا اور اس کے ماں باپ سندھ کی سرزمین سے ضرور اُکھڑ گئے ہیں۔ مگر اپنی تاریخ اور دیومالا میں ان کی جڑیں برقرار ہیں۔ سیتا کی جیت یہی ہے کہ وہ گھر سے بے گھر ضرور ہو گئی ہے لیکن اس لیے گھر ہونے سے اسے ایک وسیع پسِ منظر میسّر آگیا ہے اس پسِ منظر میں اس کا کردار تہہ دار بنتا ہے اور اس کے الم کو ایک معنویت حاصل ہوتی ہے۔ مہاجروں کا کنبہ ایسے کسی پس منظر سے مالامال نظر نہیں آتا۔ اس کنبہ کی کسی بوڑھی عورت کو ہجرت کی کوئی روایت یاد نہیں آتی۔ کسی جوان کے طرزِ عمل میں اس تجربے کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی۔ یہ نقشا مہاجروں کے زوالِ احساس کے ساتھ قرۃ العین کے اس قدیم تجربے سے بے اعتنائی کا بھی غمّاز ہے۔ مگر میری دِقّت یہ ہے کہ میں نے بچپن میں رام لیلا بھی دیکھی ہے اور ہجرت کی روایتیں بھی سُنی ہیں۔ اس لیے جب میں ہند اسلامی تہذیب کے اثر میں سوچتا اور محسوس کرتا ہوں تو ان دونوں تجربوں میں سے کسی کو فراموش نہیں کر سکتا۔

اب میں آخر میں ان حضرات کو ایک خوش خبری دیتا ہوں جو ادب میں افادیت تلاش کرتے ہیں۔ اس افسانے کا افادی پہلو یہ ہے کہ اس میں تاریخی معلومات وافر مقدار میں فراہم کی گئی ہیں۔ سندھ کی تاریخ اور لنکا کے دیومالائی ماضی کے متعلق مفصل بیانات اس افسانے میں موجود ہیں۔ یہ بیانات میرے لیے تو مصری کی ڈلیاں ہیں جو تجربے میں تحلیل ہو جاتیں تو اچھا تھا۔ اب بھی ان میں لذّت تو ہے مگر دانتوں میں آکر کھٹ کھٹ بولتی ہیں۔ رامائن کے اقتباسات بھی اس افسانے کا زیور ہیں۔ مگر اس سلسلے میں بھی میری ایک مجبوری ہے۔ رامائن کو میں معرّب و مفرّس زبان میں ہضم نہیں کر سکتا۔

۱۹۷۰ء

انیس کے مرثیے میں شہر

میر انیس کے مناظرِ قدرت کے بیان کے متعلق مولانا شبلی کے وقت سے لے کر اب تک، ہم بہت کچھ کہہ سن چکے ہیں۔ سفر کے بیان کے واسطے سے اور میدانِ کربلا میں قیام اور شہادت کے واسطے سے، انیس نے صحرا کا ایک بھرپور بیان پیش کیا ہے۔ صحرا اپنی صبح و شام کے ساتھ اور اپنی دوپہروں اور راتوں کے ساتھ، یہاں جیتا جاگتا نظر آتا ہے، مگر انیس نے کچھ بستیوں کے نقشے بھی پیش کیے ہیں اور وہ بھی اتنے ہی مؤثر اور بامعنی ہیں جتنے صحرا کے نقشے مؤثر و بامعنی ہیں۔

انیس کے یہاں دو شہر بہت جیتی جاگتی صورت میں نظر آتے ہیں۔ وقتِ سفر کا مدینہ اور ابنِ زیاد کے وقت کا کوفہ۔ حضرت امام حسینؑ کے مدینہ سے رخصت کے احوال ہیں، صرف رخصت کا احوال بیان نہیں ہوا ہے۔ اس بیان میں ایک بھرا پرا شہر ہماری آنکھوں کے سامنے ابھرتا ہے۔ ایسا شہر جو ایک تہذیبی مرکز تھا اور اب ایک گھرانے کے یہاں سے نکلنے کی وجہ سے اس کی ساری معاشرتی اور تہذیبی زندگی ایک بحران سے دوچار ہے۔

تاریک ہے دنیا کسی غمگیں کی نظر میں   در پر کوئی روتا ہے کوئی راہ گزر میں
اِک حشر ہے ناموسِ شہِ جن و بشر میں   ہیں جمع محلے کی جو سب عورتیں گھر میں
سب مل کے بکا کرتے ہیں جب آتا ہے کوئی
یوں روتے ہیں جس طرح کہ مر جاتا ہے کوئی

یہ محلّے کی عورتوں کا احوال ہے۔ مَردوں کا احوال یہ ہے ؎

خلقت کا ہے مجمع درِ دولت پہ سحر سے   جو آتا ہے روتا ہوا آتا ہے وہ گھر سے
سب کہتے ہیں برسا کے لہو دیدۂ تر سے   چھپ جائے گا اب فاطمہؓ کا چاند نظر سے
اندھیر ہے گھر یہ شہِ والا نہ رہے گا
اب شہر کی گلیوں میں اُجالا نہ رہے گا

عون و محمد کے ہمجولیوں، حضرت علی اکبر کے ساتھ کے کھیلے ہوئے لڑکوں اور حضرت عباسؑ کے ساتھ کے جوانوں کا حال پڑھتے پڑھتے پورے شہر کا نقشا اس طرح اُبھرتا ہے ؎

برپا ہے مدینہ میں تلاطم کئی دن سے   ہے راحت و آرام و طرب گم کئی دن سے
ہر گھر میں ہے اک شور و تظلّم کئی دن سے   منہ ڈھانپے ہوئے روتے ہیں مردم کئی دن سے
وہ غم ہے کہ آرام کا جویا نہیں کوئی
راتیں کئی گزری ہیں کہ سویا نہیں کوئی

یثرب کے زن و مو ہیں سب بے خور و بے خواب   شبیرؑ کی فرقت کی کسی دل کو نہیں تاب
ہمسایے میں اک غُل ہے بکا کرتے ہیں احباب   غُل ہے کہ مدینے میں خوشی اب ہوئی نایاب
اس شاہ میں خو بو ہے شہِ عقدہ کُشا کی
اب کون خبر راتوں کو لے گا فقرا کی

یہ نقشا ایک پریشان شہر کا نقشا ہے جو اپنی جمی جمائی مجلسی زندگی کے ساتھ بسر کرتے کرتے یکایک ایک بڑے بحران سے دوچار ہو گیا ہے اور اندیشہ ہے کہ ع

اب شہر کی گلیوں میں اُجالا نہ رہے گا

انیس کے یہاں مختلف مقامات پر ہم اپنی آنکھ سے مدینہ کی خلقت کے درمیان سے امام حسینؑ کو رخصت ہوتے اور امام حسینؑ کی رخصت کے ساتھ گلیوں سے اُجالے کو رخصت ہوتے اور مدینہ کو ویران ہوتے دیکھتے ہیں۔ کوفے کا نقشا اور ہے یہ ایک دہشت زدہ

شہر کا نقشا ہے۔ جیسے یکایک شہر میں مارشل لا لگ گیا ہو۔ یہ نقشا ایک راوی کے واسطے سے پیش ہوا ہے۔ دورانِ سفر امام حسینؑ کوفے کی طرف سے آنے والے ایک مسافر سے پوچھتے ہیں کہ ؎

کوفے کی خبر سے بھی کچھ آگاہ ہے بھائی؟

اس سوال کے جواب میں ؎

وہ کہتا تھا کوفے میں عجب غدر ہے مولا | ہر سمت ہیں قصے تو فساد اُٹھتے ہیں ہر جا
دور اُن کا ہے کچھ جن کو مروّت نہیں اصلا | ہوتے ہیں ستم کوئی کسی کی نہیں سنتا

ٹوٹا ہے فلک ظلم کا شیعوں کے سروں پر
جب دیکھیے دوڑیں چلی آتی ہیں گھروں پر

اشراف ہیں جتنے وہ نکلتے نہیں گھر سے | دروازے نہیں کھولتے لُٹ جانے کے ڈر سے
ہو جاتی ہے جب شام تردّد میں سحر سے | سب کرتے ہیں سجدے کہ بلا ٹل گئی سر سے

یہ ظلم یہ بیداد نہیں اور کسی پر
مولا یہ تباہی ہے محبانِ علی پر

مدینے کا نقشا یہ تھا کہ اسے اپنے گلی کوچے ویران ہوتے نظر آرہے تھے۔ کوفے کا بحران مدینے کے بحران سے مختلف ہے۔ اس شہر کو یکایک دہشت نے آلیا ہے۔ گلی کوچوں کا احوال یہ ہے۔

آفت ہے محلّوں میں بپا بند ہیں بازار

کوچے بھی اجڑ جانے سے بے ربط ہوئے ہیں | جو بھاگ گئے تھے ان سب کے مکاں ضبط ہوئے ہیں

لوگوں کا احوال یہ ہے ؎

کچھ خوف سے مخفی ہیں گرفتار ہیں کچھ لوگ | بگڑے ہوئے آمادۂ پیکار ہیں کچھ لوگ

کوفے سے نکل جانے پہ تیار ہیں کچھ لوگ   کچھ قتل ہوتے ہیں پہ سر دار ہیں کچھ لوگ

اور کوفے سے آنے والا مسافر بڑے دکھ کے ساتھ امام حسینؑ کو بتاتا ہے ؎

آشوب ہے اس شہر میں اے خلق کے سرتاج   جو دیں کے ستوں تھے وہ مکاں ہو گئے تاراج

کیا کیا شرفانانِ شبینہ کو ہیں محتاج   کل قتل ہوا وہ جو گرفتار ہوا آج

اس بیان سے کوفے کی تصویر یہ مرتب ہوتی ہے کہ شہر کی پوری زندگی معطل ہے۔ نہ مجلسیں نہ محفلیں نہ لین دین نہ خرید و فروخت بازار بند پڑے ہیں۔ گھر کے گھر خالی ہو گئے ہیں ؎

ویراں ہیں جو سو گھر تو کہیں ایک ہے آباد

جو گھر آباد ہیں ان کی کیفیت یہ ہے کہ دروازے بند ہیں۔ مکیں اندر چھپے بیٹھے ہیں۔ شہر سائیں سائیں کرتا ہے مگر اس کے ساتھ تحریک مزاحمت بھی جاری ہے ؎

جگھڑے ہوتے آمادۂ پیکار ہیں کچھ لوگ   کچھ قتل ہوتے ہیں پہ سر دار ہیں کچھ لوگ

پورا شہر ایک جبر کی گرفت میں ہے۔ تحریکِ مزاحمت میں شریک لوگوں کے خلاف کاروائی جاری ہے ہی مگر عام شہری بھی جبر سے بچے ہوتے نہیں ہیں ؎

پھرتے ہیں مکانوں کے مکیں مضطر و ناشاد   حاکم ہے وہ مغرور کہ سنتا نہیں فریاد

اس افراتفری میں شرفا اور وضعدار لوگ سخت مشکل میں ہیں۔ شرفا نانِ شبینہ کو محتاج ہیں جنہیں اپنی عزت کا پاس ہے وہ گھر سے قدم نہیں نکالتے:

وہ خوش ہیں رعیت میں جو حاکم سے ملے تھے   پرسش ہے کہ کیا سوچ کے مُسلم سے ملے تھے

مرثیوں میں بالعموم ہماری ساری توجہ میدان کربلا پر رہتی ہے۔ مگر انیس نے یہ دکھانے کی بھی کوشش کی ہے کہ میدانِ کربلا سے دور بستیوں پہ کیا گزر رہی تھی ایسا نہیں ہے کہ میدانِ کربلا میں ایک واقعہ گزر گیا اور لوگ اپنی اپنی بستیوں میں آرام سے بیٹھے رہے۔ انیس کے مرثیوں میں ہم میدان کربلا ہی کو نہیں دیکھتے، بلکہ پوری اسلامی مملکت کو ایک بحران

سے دوچار دیکھتے ہیں یہ ایسا بحران ہے جس میں بستیوں کا سکون تباہ ہو چکا ہے۔ معاشرتی زندگی تتر بتر ہو گئی ہے۔ جبر کا دور دورہ ہے اور انسانی روح ایک کرب کے عالم میں ہے۔ اس پس منظر میں کربلا کے میدان میں گزرنے والی واردات زیادہ ہمہ گیر اور بامعنی نظر آتی ہے۔

مگر کیا کوفے کا بیان صرف کوفے کا بیان ہے؟ بات یہ ہے کہ انیس ان بڑے شاعروں میں سے ہیں جو کسی بھی زمین و زماں کی بات کر رہے ہوں مگر اپنے زمین و زمان سے ان کا رشتہ بہر حال پیوست رہتا ہے۔ انیس کے مرثیوں کو لکھنؤ کی تہذیبی اور سیاسی صورت حال سے منقطع کر کے نہیں سمجھا جا سکتا۔ ان مرثیوں میں لکھنؤ کی تہذیب کی تصویریں تو نقادوں کو بالعموم نظر آتی ہیں لیکن اس پر توجہ نہیں دی گئی ہے کہ ایک مخصوص عہد کی سیاسی صورتحال بھی ان مرثیوں میں جا بجا نظر آتی ہے انیسؔ اس دور میں سانس لے رہے تھے۔ جب پورے ہندستان کے ساتھ لکھنؤ بھی ایک سیاسی بحران سے دوچار تھا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ کا ایک بہت بڑا مورچا لکھنؤ بھی تھا اور دلّی کے محاذ پر تو ہتھیار جلد ڈال دیے گئے مگر لکھنؤ کا مورچا لمبا کھنچا۔ کہیں ۱۸۵۸ء میں جا کر یہاں مجاہدوں کو پسپائی ہوئی اور اس طرح کہ آخر تک مجاہد یہاں لڑتے رہے۔ مجاہدوں کی قائد نواب حضرت محل نے ہتھیار ڈالنے سے انکار کر دیا۔ وہ لکھنؤ سے نکلیں اور نیپال کی طرف گئیں۔ انیس کے یہاں کوفے کا نقشہ ملتا ہے وہ نقشہ کوفے کے ساتھ ساتھ نواب حضرت محل کے بعد کے لکھنؤ کا بھی ہے ؎

کوچے بھی اجڑ جانے سے بے ربط ہوئے ہیں
جو بھاگ گئے تھے ان سب کے مکاں ضبط ہوئے ہیں
جب دیکھیے دوڑیں چلی آتی ہیں گھروں پہ

کچھ خوف سے مخفی ہیں گرفتار ہیں کچھ لوگ　　بگڑے ہوئے آمادۂ پیکار ہیں کچھ لوگ

آفت ہے محلوں میں بپا بندیں بانار

کیا کیا شرفا نانِ شبینہ کو ہیں محتاج   کل فتق ہوا وہ جو گرفتار ہوا آج

اشراف ہیں جتنے وہ نکلتے نہیں گھر سے

دروازے نہیں کھولتے لٹ جانے کے ڈر سے

کیا یہ اشعار فرنگیوں کے قبضہ میں آئے ہوئے لکھنؤ کا نقشہ پیش کرتے نظر نہیں آتے ؟

کربلا کو انسانی روح کی جدوجہد کا ایک جاوداں استعارہ ہے جس عہد میں بھی ظلم کی صورت حال پیدا ہوتی ہے اور انسانی روح اس کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ اس کا توانا اور بامعنی اظہار اس استعارے کے ذریعہ ممکن ہوتا ہے اور لکھنؤ کے محاذ پر جو لوگ انگریزوں کے خلاف صف آرا تھے ان کے تحت الشعور میں یہ استعارہ رچا بسا تھا۔ مگر یہ کام صرف انیس کو کرنا تھا کہ انھوں نے لکھنؤ کی اس صورت حال میں اس استعارے کی کارفرمائی کو شناخت کیا۔

۱۹۷۳ء

ناول حقیقت نگاری اور غالب

یہ درست ہے کہ اردو میں ناول کی داغ بیل ڈپٹی نذیر احمد نے ڈالی اور مختصر افسانے کے باوا آدم منشی پریم چند ہیں۔ پھر بھی میرا یہ کہنے کو جی چاہتا ہے کہ نئے اردو فکشن کی تاریخ غالب سے شروع ہونی چاہیے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے ادب میں غالب کی ذات ایک دوراہا ہے شاعری کی ایک روایت یہاں آکر تکمیل حاصل کرتی ہے اور اختتام پذیر ہوتی ہے فکشن کی ایک روایت یہاں سے اپنا آغاز کرتی ہے۔ گویا غالب قدیم شاعری کا حرفِ آخر اور نئے فکشن کا حرفِ آغاز ہے اوّل الذکر پر نقّادوں کا بالعموم اتفاق ہے۔ موخر الذکر بات میں غالب کے خطوط کو پیش نظر رکھتے ہوئے کہنے کی جسارت کرتا ہوں۔

غالب کے خطوط اب تک محقّقوں اور نقّادوں کی زد میں رہے ہیں۔ محققوں نے ان خطوط کے سلسلہ میں موشگافیاں بہت کیں۔ نقادوں نے زبان و بیان کی خوبیاں بہت بیان کیں، کچھ اس قسم کی کہ غالب نے مراسلہ نگاری میں ایک نیا ڈھنگ نکالا، القاب و آداب کے تکلّفات ختم کیے اور بات کو سادگی سے کہنے کی رسم ڈالی یا یہ کہ اردو نثر کو تکلّف و تصنّع سے پاک کیا اور سلیس و سادہ نثر کی بنا ڈالی۔ ان بزرگوں نے کبھی اس نثر کی روح تک پہنچنے کی کوشش نہیں کی یا اس نثر نے کبھی انہیں اپنی روح تک رسائی نہیں کرنے دی اور کبھی ان بزرگوں نے یہ تردّد نہیں کیا کہ آخر غالب خیر و عافیت کے مضمون کے سوا جو مضمون باندھنا تھا وہ کس شئے کی غمّازی کرتے ہیں۔ ایسے مضمون باندھ کر غالب نے کیا کرنے کی کوشش

کی تھی۔

سلیس وسادہ نثر تو سرسیّد احمد خاں بھی لکھ رہے تھے بلکہ سرسیّد احمد خاں کی نثر غالب کی نثر سے شاید زیادہ ہی سلیس وسادہ ہے اس لیے جو چیز غالب کی نثر کو انفرادیت اور امتیاز بخشتی ہے وہ سلاست وسادگی نہیں کچھ اور ہے۔ یہ کچھ اور کیا ہے جو غالب کی نثر کو ایک طرف داستانوں کی نثر سے اور دوسری طرف سرسیّد احمد خاں کی نئی نثر سے الگ کرتا ہے۔ معاف کیجیے غالب کا ایک شعر بہت غلط سمجھا گیا ہے۔ شعر یہ ہے۔

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل

کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

اس کا مطلب بالعموم یہ سمجھا گیا ہے کہ غالب شعر کے میدان میں کسی ایسی فارم کے متلاشی تھے جہاں انھیں بیان کی وسعت میسّر آسکتی۔ مگر اردو شاعری میں خالی غزل تو نہیں تھی اور اصناف بھی تھیں۔ غالب نے ان اصناف کو کیوں نہیں آزمایا۔ مثنوی لکھتے اور میرحسن بن جاتے۔ رزمیہ لکھتے اور فردوسی بن جاتے۔ اصل میں غالب کو جو تجربہ پریشان کر رہا تھا وہ اپنے بیان کے لیے وسعت شاعری میں نہیں کہیں اور مانگ رہا تھا وہ تجربہ اپنے اظہار کے لیے کسی شعری صنف کا نہیں بلکہ کسی نثری صنف کا متقاضی تھا۔ غالب کے اس تجربہ کو اگر ہم سمجھ لیں تو پھر یہ بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ غالب کو اپنے بیان کے لیے جس وسعت کی تلاش تھی وہ انھیں ناول ہی میں میسّر آسکتی تھی۔ مگر ناول کی صنف اردو میں ہنوز ایک نادریافت علاقہ تھی۔

بیان کے لیے وسعت تو داستان میں بھی میسّر آسکتی ہے اور غالب کو داستانوں سے اچھی خاصی دلچسپی بھی تھی مگر غالب کا تجربہ اور قسم کا تھا غالب کے لیے وہ تہذیب ایک تجربہ بن گئی تھی جس کا نقطۂ عروج دلّی شہر تھا۔ یہ شہر اپنے گلی کوچوں اپنے بازاروں، اپنی حویلیوں اور اپنی خلقت کے ساتھ غالب پہ ایک تخلیقی تجربے کی صورت وارد ہوا تھا وہ اسے اسی طور بیان کرنا چاہتے تھے کہ وہ اپنے عہد کی تہذیب اور معاشرت کا استعارہ بن جاتے۔ داستان میں ہمعصر زندگی کو

بیان کرنے کی کوئی روایت نہیں تھی۔ ناول کی صنف اس بیان کی متحمل ہو سکتی ہے۔

شہر کے حوالے سے معاشرتی ناول لکھنے کی روایت اب ہمارے لیے جانی بوجھی چیز ہے۔ مگر اس وقت تک بیان کا یہ علاقہ دریافت نہیں ہوا تھا۔ اس علاقے کو اس زمانے میں آگے پیچھے دو شخصوں نے دریافت کرنے کی کوشش کی۔ ایک غالب نے اور ایک سرشار نے۔ سرشار کے لیے لکھنؤ اپنے تہذیبی رنگ و بو کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بنا۔ اس شخص نے اس تجربے کے زور سے داستان کی روایت سے نکل کر معاشرتی ناول کی طرف پیشقدمی کی۔ مگر فسانہ آزاد بیچ ہی میں رہ گیا۔ غالب دلی کے حوالے سے جو معاشرتی ناول لکھنا چاہتے تھے وہ اس صنف کے نظروں سے اوجھل ہونے کی وجہ سے خطوط کی صورت میں بکھر گیا۔ ان خطوط کو پڑھیے اور دیکھیے کہ ان میں ایک پورے معاشرتی ناول کی بساط بچھی ہوئی ہے۔

ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ غالب کے لیے دلی شہر ایک بھرپور تخلیقی تجربہ اس وقت بنا ہے جب وہ ایک سانحہ کی زد میں آ کر برباد ہونے لگتا ہے۔ ان خطوط میں غارت زدہ شہر کی تصویر زیادہ بھرپور ہے۔ اس تصویر کے پس منظر میں وہ شہر اپنی جھلک دکھا رہا ہے جب وہاں امی جمی تھی اور جب وہ شاداب تہذیب کی علامت تھا۔ سرشار نے آباد لکھنؤ کو بہت جذبے سے بیان کیا ہے۔ غالب نے برباد دلی کو بہت درد کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ایک کو آباد گلی کوچے رجھاتے ہیں۔ دوسرے کو برباد محلے رلاتے ہیں۔ اس ذیل میں یہ واقعہ بھی پیش نظر رہے تو اچھا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے واقعہ کے ساتھ غالب کی اردو شاعری کا دور تمام ہو جاتا ہے لگتا ہے کہ اس معرکہ میں جہاں مجاہدین آزادی شہید ہوتے وہاں شاعر غالب بھی شہادت پا گیا۔ ہمارے زمانے کے نقادوں نے سن ستاون کو غالب کی شاعری میں تلاش کرنے کی بہت کوشش کی اور کچھ غزلوں میں یہ مضمون اپنی طرف سے ڈھونڈ بھی نکالا۔ مگر یہ غزلیں اس واقعہ سے بہت پہلے کی تھیں۔ اصل میں نقاد غالب کے یہاں اس تجربے کو غلط جگہ ڈھونڈ رہے تھے۔ اس واقعہ کے ساتھ شاعر گزر چکا تھا اور نثر نگار پیدا ہو چکا تھا۔ یوں سمجھیے کہ تجربے کی

نوعیت ہی بدل گئی تھی۔ اب غالب کا تخیل اس سطح پر سفر نہیں کر سکتا تھا کہ

کاش کہ پیسے ہوتا عرش سے مکاں اپنا

اب فرش اپنی بربادیوں کے ساتھ اس کے لیے تجربہ بن رہا تھا اور یہ تجربہ ایک نئے اظہار کا تقاضا کر رہا تھا۔ اس اظہار نے شاعری سے ہٹ کر نثر کی وضع لی۔

اس پس منظر میں یہ بات سمجھی جا سکتی ہے کہ غالب کی نثر سرسید احمد کی نئی نثر اور داستان کی پرانی نثر دونوں سے کیوں مختلف ہے۔ سرسید احمد خاں کو کسی تہذیب کا تجربہ پریشان نہیں کر رہا تھا، مسائل پریشان کر رہے تھے وہ عقل اور استدلال کے میدان کے آدمی تھے۔ نئی صورتحال میں انھوں نے اپنے حساب سے ایک نثر کا علاقہ دریافت کیا اور استدلالی نثر کی روایت کی بنیاد رکھی۔ غالب کو مسائل نہیں ایک تجربہ پریشان کر رہا تھا۔ اس تجربے کے بیان نے نثر کو تخلیقی نثر بنا دیا۔ داستانوں کی نثر بھی تخلیقی نثر کے ذیل میں آتی ہے مگر وہاں تجربے کی نوعیت مختلف ہے۔ اس تجربے نے تخیلاتی نثر کو جنم دیا۔ غالب کی نثر حقیقت نگاری کے اسلوب میں ہے اور اردو میں نئے فکشن کی روایت نے غلط یا صحیح اسی اسلوب سے آغاز کیا۔ اس لیے میں نے عرض کیا کہ نئے اردو فکشن کی تاریخ غالب سے شروع ہوتی ہے اور اس نثر نے جو آگے چل کر اردو ناول اور افسانے میں پھلی پھولی غالب کے خطوط میں اپنا اوّلین اظہار کیا۔

کہنے کو تو میں نے یہ بات کہہ دی کہ غالب کی نثر حقیقت نگاری کے اسلوب میں ہے۔ مگر اب میں سوچ رہا ہوں کہ میں کہیں اس کوشش میں تو نہیں ہوں کہ غالب کو کسی طرح سرخاب کا پر لگ جائے اور وہ اس مخلوق کے لیے قابل قبول بن جائے۔ جو حقیقت نگاری کو ادب اور آرٹ کا واحد سرچشمۂ بصیرت سمجھتے ہیں۔ مگر غالب کو پہلے ہی سرخاب کے بہت پر لگ چکے ہیں مجھے کیا پڑی ہے کہ میں اپنی طرف سے اس میں کوئی سرخاب کا پر لگاؤں اور اب حقیقت نگاری شاید سرخاب کا پر ہے بھی نہیں۔ ایک وقت تھا کہ قدیم اساتذہ فن بالعموم یہ کہہ کر رد کیے جاتے تھے۔ کہ انھیں اپنے عہد کی سماجی حقیقتوں کا شعور نہیں تھا اور ان اساتذہ کے وکلا کھینچ تان کر کے

ان کے یہاں سے حقیقت نگاری نکالتے اور انہیں قابلِ قبول بنانے کے جتن کرتے۔ مگر اب وہ وقت آیا ہے کہ بورس شوخوف صاحب نے حقیقت نگاری کی بحث میں دوستو وفسکی کو بھی حقیقت نگار مان لیا اور پرانے قصے کہانیوں میں بھی انھیں حقیقت کی جھلک نظر آنے لگی۔ ان کا کہنا ہے کہ جب فنکار اپنی دانست میں حقائق کی دنیا سے باہر نکل جاتا ہے، تب بھی وہ دراصل حقائق کی دنیا ہی میں رہتا ہے۔ وہ اس کے سوا کچھ نہیں کرتا کہ جس کل کو، ہم حقیقت کہتے ہیں اس کے اجزا کو نئے سرے سے ترتیب دے کر ایک نئی شکل میں پیش کرتا ہے۔ داستانوں میں جو دیو پری اور ان دیکھی نرالی مخلوقات نظر آتی ہیں ان کو بھی شوخوف صاحب نے حقیقت کے دائرے سے نہیں نکلنے دیا اور کہہ دیا کہ لکھنے والا یہاں صرف اتنا کرتا ہے کہ واقعی مخلوقات میں جو اجزا و عناصر نظر آتے ہیں انھیں مبالغہ آمیز شکل دے دیتا ہے، ان کی ترتیب بدل دیتا ہے ان کے نئے اور نرالے مرکب بناتا ہے۔

اس کے بعد ہمارے لیے کتنی سہولت ہو گئی ہے کہ ہم اپنے سارے داستانی ادب کو حقیقت نگاری کا ادب ثابت کر دیں۔ ویسے بھی ان داستانوں میں جا بجا ایسے مقام آتے ہیں جو آج کے کسی بھی حقیقت نگار افسانہ نگار کے مقابلے میں ہمعصر زندگی کی زیادہ مؤثر تصویر پیش کرتے ہیں۔ مگر میں اس سہولت سے فائدہ نہیں اٹھاؤں گا۔ کیونکہ یہ داستانی ادب کے ساتھ کچھ اچھا سلوک نہیں ہوگا۔ یہی ہوگا نا کہ حیدر بخش حیدری اور نہال چند لاہوری بہتر کوالٹی کے منشی پریم چند بن جائیں گے۔

داستانوں میں تو حقیقت کا تصور الگ تھا۔ اس حقیقت کے ادراک کا اسلوب الگ تھا۔

داستانوں میں حقیقت کا تصور بنیادی طور پر اس تصورِ حقیقت سے مختلف ہے۔ جو حقیقت نگاری کی اصطلاح میں کارفرما نظر آتا ہے۔ داستانوں میں آدمی دیکھی اور ان دیکھی حقیقتوں کے درمیان سانس لے رہا ہے۔ سماجی عمل کے ساتھ ساتھ اس سے ماورا ایک عمل

جاری ہے کہ اس کے بننے بگڑنے میں اپنا کرشمہ دکھا رہا ہے۔ سو اس صورت میں شوخوف صاحب کی دی ہوئی مراعات داستان کے کام نہیں آسکتیں۔ ہاں غالب کا معاملہ مختلف تھا۔ اس کا احساس کئی کئی سطحوں پر سفر کرنا جانتا تھا۔ وہ بلندیوں میں پرواز کرتا تھا اور زمین پر چل سکتا تھا۔ شاعری میں اس کے احساس کی مار اس سطح پر تھی۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

خطوط میں تمنا اپنے پہلے قدم میں ہے۔ گلیاں، محلے، حویلیاں، کنوئیں، موسم، لوگ باگ یعنی سماجی عمل اپنی تفصیلات کے ساتھ اور متحرک تصویروں کی صورت میں۔ مگر یہاں اس قسم کی کوئی امیج نہیں آتی جس قسم کی IMAGES اس کی شاعری میں آتی ہیں۔ نہ شاعرانہ امیجز نہ شاعرانہ بیان۔ یہ کام تو غالب اس وقت کرتا جب سامنے کی چیزوں پر قابل مشاہدہ حقیقت پر، اس کی گرفت ڈھیلی ہوتی۔ یہ کام اس نے بعد میں آنے والے حقیقت نگار افسانہ نگاروں کے لیے چھوڑ دیا تھا۔ جب حقیقت نگاری کے اسلوب میں لکھنے والے کی گرفت چیزوں اور سماجی حقیقتوں پر ڈھیلی ہوتی ہے تو وہ شاعری اور رقیق القلبی سے کھانچے بھرتا ہے۔ اور جب تجریدی اور علامتی اسلوب میں لکھنے والے کی گرفت اپنے تجربے پر ڈھیلی ہوتی ہے تو وہ انٹلکچوئل بیانات سے خانہ پُری کرتا ہے۔ ہمارے اردو کے حقیقت نگار افسانے اور علامتی افسانہ دونوں میں ایسے کھانچے بہت نظر آتے ہیں۔ جو اسی طرح پُر ہوئے ہیں۔

میں نے ابھی غالب کے ساتھ ساتھ سرشار کا ذکر کیا تھا۔ شاعرانہ بیانات سرشار کے یہاں بھی نظر نہیں آئیں گے۔ اور منشی پریم چند کو بھی اس سہارے کی چنداں ضرورت نہیں تھی کہ جس معاشرتی حقیقت کو وہ شخص بیان کر رہا تھا۔ اس پر وہ گرفت بھی رکھتا تھا۔ اس سہارے کی ضرورت تو

ان حقیقت نگار افسانہ نگاروں کو پیش آئی تھی۔ جنھوں نے ترقی پسند تحریک کے سایے میں لکھنا شروع کیا تھا۔ بس یہیں سے اُردو میں حقیقت نگاری کے اسلوب کا زوال شروع ہوتا ہے۔

۱۹۷۶ء

گمشدہ امیر خسرو

امیر خسرو اپنے زمانے میں ایک امیر خسرو تھے۔ ہمارے زمانے تک آتے آتے ایک سے کئی بن گئے۔ جامع اور سالم شخصیتوں کے ساتھ مشکل یہی تو ہوتی ہے کہ تصور میں ان کا اکٹھا سمانا مشکل ہوتا ہے۔ ادھر آدمی بہت پھیلا ہوا تھا۔ ادھر روز بروز نظر کمزور اور تصور محدود ہوتا جا رہا تھا تو مختلف گروہوں نے بڑے امیر خسرو میں سے اپنے اپنے تصور کے حساب سے اپنی اپنی پسند کے امیر خسرو تراش لیے۔ صوفی امیر خسرو، موسیقار امیر خسرو، فارسی شاعر امیر خسرو مگر ایسے کئی خسرو تراشے جانے کے بعد بھی بہت سا خسرو بچ رہا۔ طہارت پسند مسلمانوں نے اس بچے ہوئے کو شخصیت کا فالتو حصہ جانا اور گم کر دیا۔ مگر خلقت کے حافظے نے طہارت پسندوں کے ساتھ دشمنی کی۔ ان کے بیچ سے گم ہو جانے والا خسرو خلقت کے درمیان موجود پایا گیا۔ بہت سا کلام غتر بود ہو چکا تھا۔ مگر خلقت نے تھوڑے ہی کو بہت سمجھا اور حافظے میں محفوظ کر لیا۔ محققوں نے گمشدہ کلام کو ڈھونڈنے کی بجائے یہ سوال کھڑا کر دیا کہ یہ کلام امیر خسرو کا ہے بھی یا نہیں۔ جواب بالعموم یہ تھا کہ نہیں ہے۔ مگر میری دقت یہ ہے کہ میں خلقت کے حافظے کو محققوں کی تحقیق سے بڑی سچائی جانتا ہوں۔ خلقت کا حافظہ جھوٹ نہیں بولتا، اضافہ اور رنگ آمیزی البتہ کر دیتا ہے۔ اسے اجتماعی حافظے کا تخلیقی عمل کہہ لیجیے۔ اس عمل میں شکلیں مسخ نہیں ہوتیں۔ نکھر آتی ہیں اور جاننا چاہیے کہ شاعر دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک شاعر وہ ہوتا ہے جو تخلیقی جوہر پہ تن تنہا شاعری کرتا ہے۔ دوسرا شاعر وہ ہوتا ہے۔ جو اجتماعی حافظے کو شریک بنا کر تخلیق کرتا ہے۔ امیر خسرو کی ذات میں یہ دو شاعر اکٹھے ہو گئے تھے۔

بھی امیر خسرو اپنے تخلیقی جوہر کے زور پر تن تنہا شاعری کر رہا تھا اور دلی کے دربار سے شیراز تک مار کر رہا تھا۔ دیسی امیر خسرو ظلمت کے حافظہ کو شریک بنا کر تخلیق کر رہا تھا اور برصغیر کی وسعتوں اور پہنائیوں میں سرایت کر رہا تھا۔ مگر میں نے غلط کہا۔ امیر خسرو دو نہیں تھے ایک تھا جو دو سطحوں پر کارفرما تھا۔

'غرۃ الکمال' کے دیباچے کے ایک بیان کا سہارا لے کر یہ کہا گیا کہ امیر خسرو نے تو خود ہی اپنے دوہوں، گیتوں کو غیر اہم گردانا اور اپنے کلام میں شامل نہیں کیا۔ بس یا نگی کے طور پر جہاں تہاں نقل کر دیا۔ یوں ہی سہی پھر کیا ہوا۔ غالب نے بھی تو کہہ دیا تھا کہ میرے اردو کلام کو دفع کرو اور میری فارسی کو دیکھو۔ دوستوں، مداحوں اور ادب کے قاریوں نے کیا ان کا کہا مان لیا چلیے مان لیا کہ امیر خسرو اپنی فارسی شاعری ہی کو وقیع سمجھتے تھے اور اردو کلام کا معاملہ لے دے کے یہ تھا کہ بی جموں نے فرمایش کی تو ہنسی ونسی میں ان کے لیے کچھ کہہ دیا، جھولنے والیاں پیچھے پڑیں تو ان کے لیے لکھ دیا، کسی بھٹیاری نے باتیں ملائیں تو چلتے چلتے اسے کچھ لکھ کر دے دیا۔ مگر اس رویے کے ساتھ کتنا کہا جا سکتا تھا سو دو سو نہ سہی، ہزار دو ہزار شعر سہی۔ مگر بھی محقق حضرات یہ کہتے ہیں۔ یہ کلام چار پانچ لاکھ اشعار میں پھیلا ہوا تھا اور اس کے فارسی کلام سے زیادہ تھا وہ کیا شاعر تھا جس نے غیر سنجیدہ اور غیر وقیع شاعری اس فراوانی سے کی کہ وہ اس کی سنجیدہ اور وقیع شاعری سے بڑھ گئی۔ مگر یہ دوہا کیا کہتا ہے :

گوری سووے سیج پہ اور مکھ پہ ڈارو کیس
چل خسرو گھر اپنے سانجھ بھئی چوندیس

کیا اس دوہے کو غیر سنجیدہ شاعری کے ذیل میں ڈالیں گے۔ کیا حضرت نظام الدینؒ اولیا کا وصال امیر خسرو کے لیے کوئی سرسری تجربہ تھا۔ حضرت نظام الدینؒ اولیا کی موت امیر خسرو کے لیے ایک جان لیوا واردات بنی جس نے انھیں دنیا و مافیہا سے بے خبر کر دیا اور چھ ماہ کے اندر اندر انھیں خالق حقیقی سے جا ملایا۔ اس واردات کا بے ساختہ اور بھرپور اظہار متذکرہ بالا

دوہے کی صورت میں ہوا۔ یہ دوہا یہ ثابت کرنے کے لیے بہت کافی ہے کہ امیر خسرو کے لیے یہ زبان اور یہ اسلوب اتنا ہی سنجیدہ ذریعۂ اظہار ہے۔ جتنا فارسی غزل یا مثنوی تھی۔ ہاں یہ ممکن ہے جیسا کہ غرۃ الکمال کے دیباچہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ امیر خسرو کو اپنی اس صورت حال کا پوری طرح احساس ہوا اور یہ ایسی کوئی عجب بات بھی نہیں ہے شاعری کم از کم بڑی شاعری محض شعور کا معاملہ نہیں ہوتی۔ وہ چھوٹے شاعر ہوتے ہیں۔ جنھیں پوری خبر ہوتی ہے کہ وہ شعر میں کیا کر رہے ہیں۔ بڑا شاعر خبر اور بے خبری کے دوراہے پر ہوتا ہے اسے چھوٹے شاعروں اور عام لوگوں سے زیادہ خبر ہوتی ہے اپنے پورے عہد سے زیادہ اسے خبر ہوتی ہے۔ بس اسے ایک خبر نہیں ہوتی۔ یہ کہ اسے کتنی خبر ہے یہی معاملہ تاریخی عمل کا ہے تاریخی عمل بھی محض شعور کی سطح پر جاری نہیں رہتا۔ وہ اپنے لیے بہت سے پیچیدہ اور پراسرار اور ڈھکے چھپے راستے بناتا ہے وہ اپنا کام نکالنے کے لیے جن شخصیتوں کو چنتا ہے لازم نہیں ہے کہ وہ شخصیتیں اپنے فعل و عمل کے مضمرات سے پوری طرح واقف ہوں۔ امیر خسرو نے فارسی شاعری میں جو کچھ کہا اس کی اہمیت اور معنویت سے وہ اپنے زمانے کے مسلمان اشراف کے ادبی معیارات اور مذاق سخن کے واسطے سے باخبر تھے۔ مگر نئی زبان میں وہ جو کچھ کہہ رہے تھے اور کر رہے تھے اس کے معنی تو مستقبل میں پوشیدہ تھے۔ امیر خسرو کے صرف باطن کو اس کی خبر تھی۔

چلیے یہ بھی دیکھ لیں کہ وہ کیا تاریخی عمل تھا۔ جس نے امیر خسرو کو جنم دیا تھا اور اپنا کام نکالنے کے لیے امیر خسرو کو چنا تھا۔

یہ وہ زمانہ تھا جب مسلمان اپنے تازہ تازہ تخلیقی جذبے کے ساتھ اس برصغیر میں اپنا اعلان کر رہے تھے۔ ابھی ان کے یہاں کسی خوف نے راہ نہیں پائی تھی۔ اپنے تخلیقی جوہر پہ اعتبار تھا۔ اس اعتبار کے ساتھ وہ حکمت و دانائی کی تلاش میں چین تک کا بھی سفر کر سکتے تھے اور ادھر ادھر بکھری ہوئی حکمت کو بھی سمیٹنے اور ہضم کرنے میں دلیر تھے اس دلیرانہ رویے

نے ایک ایسی تہذیب کو جنم دیا جو جذب کرنے، پھیلنے اور چھا جانے کی توانائی سے مالا مال تھی۔ امیر خسرو اسی توانائی کا کرشمہ تھے۔ ابھی یہ تہذیب مغلوب ہو جانے کے اندیشہ سے کوسوں دور تھی، ابھی تو وہ سمیٹنے اور سرایت کرنے کے عمل میں مصروف تھی، ابھی مسلمانوں کا طرزِ احساس کسی ثنویت کا شکار نہیں ہوا تھا اور طہارت پسند مسلمان اور کافر امسلمان دو متحارب طاقتیں بن کر نہیں اُبھرے تھے۔ امیر خسرو کو اپنے سارے زُہد و اتقا کے باوصف اس میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی تھی کہ سرسوں کی شاخ پگڑی میں اڑس کر بسنت کا گیت گاتے ہوئے حضرت نظام الدینؒ اولیا کے حضور حاضر ہوں اور حضرت نظام الدین اولیا کو عقیدت مندوں سے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں تھا کہ بسنت مناؤ اور میلا کرو۔ یہ ہند اسلامی تہذیب کے ظہور کا وقت تھا۔ صوفیۂ چشت اس کی روحانی طاقت تھے امیر خسرو اس کا تخلیقی ثمر تھے۔

امیر خسرو نے فارسی شاعری خوب کی۔ مگر اس پہ قانع نہیں ہوئے۔ انھوں نے گیت کہے، دوہے پہیلیاں، کہہ مکرنیاں، دو سخنے، انمل۔ یہ ان کی نئی شاعری تھی۔ کوئی نمو کرتی ہوئی تہذیب اور کوئی اُبھرتا ہوا تخلیقی جوہر روایت میں مقید ہو کر نہیں رہ سکتا۔ ایک نئے گرد و پیش میں نمو کرتی ہوئی یہ تہذیب ورثے میں ملی ہوئی شعری روایت پہ قانع نہیں رہ سکتی تھی۔ اس کے تجربے اہلِ عجم کے تجربوں سے مختلف تھے۔ یہ تجربے نیا اظہار مانگتے تھے۔ صحیح ہے کہ امیر خسرو نے اپنی فارسی شاعری میں ان تجربوں کو سمونے کی بہت کوشش کی۔ صحیح ہے کہ انھوں نے اپنی غزل اور مثنوی کو عجمیت کی ڈبیا میں بند کر کے نہیں رکھا۔ یہاں کے رنگوں اور خوشبوؤں کے لیے یہاں کے لفظوں اور لہجوں کے لیے انھوں نے اپنی فارسی غزل اور مثنوی کے سارے دریچے کھول رکھے تھے۔ مگر ان اصناف کو بہر حال اپنی عجمی روایت کی بھی اطاعت کرنی تھی۔

بس یہیں سے امیر خسرو کو اپنی فارسی شاعری کے ناکافی ہونے کا احساس ہوا اور یہاں سے انھیں بیان میں وسعت کی تلاش ہوئی کہ جو تجربے اس مٹی کی دین ہیں ان کے اظہار

کی گنجایش نکل سکے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں سے امیر خسرو ایک باغی شاعر کا روپ دھارتے نظر آتے ہیں۔ خالص فارسی سے گزر کر دورنگی زبان میں غزل کہنے کی کوشش اور غزل، مثنوی اور قصیدہ جیسی اصناف سے گزر کر ان گری پڑی اصناف میں اظہار کی کوشش جنھیں فارسی کی ادبی روایت سنجیدہ شعری اصناف ماننے کے لیے تیار نہیں تھی، یہ کم و بیش اسی نوع کی بغاوت تھی جو بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ہمارے شاعروں نے نظم آزاد اور نظم معریٰ کو اپنا کر کی تھی۔ مگر یہ کہ امیر خسرو کی بغاوت زیادہ بڑی اور زیادہ بامعنی بغاوت تھی۔ بات کو سمجھنے کے لیے یوں کہہ لیجیے کہ ہماری شعری روایت میں امیر خسرو، راشد اور میراجی سے بڑے باغی ہوئے ہیں۔ راشد اور میراجی کی نظم آزاد کو اس تہذیب کی سند حاصل تھی جس کا اس وقت کے محکوم ہندستان پر بہت رعب تھا۔ امیر خسرو نے ہیئت کے جو تجربے کیے اس کا اشارہ انھوں نے کسی ایذرا پاؤنڈ اور کسی ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سے نہیں لیا تھا۔ امیر خسرو اپنے وقت کے خود ہی ایذرا پاؤنڈ تھے اور خود ہی ٹی ایس ایلیٹ تھے۔ پھر جن دیسی اصناف پر وہ مائل ہوئے وہ اس عوامی ادبی روایت سے لی گئی تھیں جنھیں ثقہ ادبی مذاق رکھنے والے مسلمان اشراف کو خاطر ہی میں نہیں لاتے تھے۔ اس اعتبار سے امیر خسرو کی یہ شاعری ہماری شعری روایت میں پہلی نئی شاعری ہے۔

امیر خسرو کی یہ شاعری دو اعتبارات سے نئی شاعری ہے۔ ایک تو اپنے عہد کے حوالے سے کہ امیر خسرو نے اپنے عہد میں زندگی کی نئی حقیقتوں اور نئی واردات کے اظہار کے لیے ان اصناف کے حلقہ سے نکل کر جو مسلمان اشراف میں مروّج و مقبول تھیں۔ دوسری اور بظاہر غیر مستند اور غیر ثقہ اصناف کو برتا اور ہیئت کے نت نئے تجربے [illegible]

وہ آج کے حوالے سے بھی نئی شاعری ہے وہ اس طرح کہ اس شاعری میں جو طرزِ احساس ملتا ہے وہ آج کے بیسویں صدی کے طرزِ احساس سے ہم رشتہ ہے۔ مثلاً انمل کو لے لیجیے۔ خسرو کی انمل اپنے طرزِ احساس کے اعتبار سے آج کے ABSURD DRAMA کی رشتہ دار نظر آتی ہے

مغرب کے ادبی ذہن نے بہت منطق اور عقل بگھارنے کے بعد اور حیات و کائنات میں بہت مقصد اور معنی نکالنے کے بعد اس بیسویں صدی میں کہیں جاکر یہ آگاہی حاصل کی کہ انسانی زندگی کا عمل اور کائناتی عمل اتنے بامعنی نہیں ہیں جتنا ہم نے انھیں سمجھا تھا۔ یہاں تو قدم قدم پہ لایعنی صورت حال سے پالا پڑتا ہے امیر خسرو ABSURD ڈرامے کی پیدائش سے سات سو برس پہلے یہ آگاہی حاصل کر چکے تھے۔ اس آگاہی نے ان سے انملیں اور ڈھکوسلے کہلوائے جو انسانی زندگی کی لایعنیت کو گرفت میں لانے کی ایک کوشش ہیں۔

بھادوں پکی پیلی جھڑ جھڑ پڑے کپاس
بی مہترانی دال پکاؤ گی یا ننگا سو رہوں

مختلف ڈھکوسلوں اور انملوں میں لایعنیت کی مختلف صورتیں اظہار پاتی نظر آتی ہیں مگر امیر خسرو لایعنی کو بیان کرنے پہ قناعت نہیں کرتے۔ وہ لایعنیت کو چھان پھٹک کر معنی تک پہنچتے ہیں،

کھیر پکائی جتن سے چرخا دیا چلائے
آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجائے

لا پانی پلا

زندگی کے سارے بے معنی پن اور انسانی جدوجہد کی ساری لاحاصلی کو دیکھنے کے بعد کم از کم ایک سچائی نظر آتی اور ایک فعل بامعنی دکھائی دیا۔ لا پانی پلا۔

کہہ مکرنیوں میں امیر خسرو نے ایک کلید دریافت کر لی ہے جس کی مدد سے حیات و کائنات میں ایک معنی دیکھے اور پیدا کیے جا سکتے ہیں۔ یہاں محبت کے واسطے سے چیزیں شناخت ہوتی ہیں اور معنی پاتی ہیں۔ کیا فطرت کے مظاہر اور کیا آدمی کی بنائی ہوئی چیزیں، ابتدا میں ہر چیز کا بیان ساجن کا بیان نظر آتا ہے پھر وہاں سے پہچان کا راستہ نکلتا ہے اور ہر چیز اپنے اصلی نام کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ اس صوفی شاعر کے لیے معنی کی کلید محبت میں

ہے کہ اس واسطے سے یہ بکھری ہوئی اشیا ایک وحدت میں سمٹی ہوئی بھی نظر آتی ہیں اور اپنی ایک الگ پہچان بھی رکھتی ہیں۔

یہ نئی شاعری آج کی نئی شاعری سے ایک معنوں میں مختلف ہے۔ ان معنوں میں کہ امیر خسرو نے روایت کو رد نہیں کیا تھا۔ ان کی بغاوت یہ نہیں تھی کہ انھوں نے غزل، مثنوی اور قصیدے کو رد کر کے ہیئت کے نئے تجربے کرنے کی ٹھانی ہو، ان کی بغاوت یہ تھی کہ وہ روایت میں مقید نہیں رہے۔ انھوں نے فارسی شاعری کی پوری روایت کو قبول کیا، ہضم کیا اور پھر اس سے آگے نکلنے کی اور بیان میں وسعت تلاش کرنے کی کوشش کی۔ فارسی کا خسرو اور اردو کا خسرو دو خسرو نہیں تھے، وہ ایک خسرو تھا۔ دو خسرو روایت پسندوں کے رد سے وجود میں آئے جنھوں نے خسرو کی فارسی شاعری کو قبول کیا اور نئی شاعری کو رد کر دیا کہ غائب ہی کر دیا۔

امیر خسرو کے بہت بعد میں ایک شاعر پیدا ہوا تھا غالب جو رات کو شبِ تار کہتا تھا۔ خسرو وہ شاعر تھا جو رات کو ایک ہی وقت میں شبِ تار بھی کہتا تھا اور رین اندھیری بھی کہتا تھا۔

ایک معنوں میں یہ بھی انمل ہے۔ امیر خسرو اپنے تخلیقی زور سے انمل کو ملا رہے تھے۔ خسرو کے واسطے سے لسانی تضادات ایک نئی ترکیب میں حل ہو رہے تھے۔ ایک نئی زبان بن رہی تھی اور ایک نئی ادبی روایت کا ڈول پڑ رہا تھا۔ آخر جب ایک تہذیب اپنے امتیازی خد و خال کے ساتھ وجود میں آئی تھی تو اسے اہلِ عجم سے اور اہلِ ہند سے ہٹ کر اپنی زبان بھی پیدا کرنی تھی اور اپنی ایک ادبی روایت کی بھی تشکیل کرنی تھی۔

مگر یہ تہذیب بہت جلد ایک عجب سانحہ سے دوچار ہو گئی۔ مغلیہ عہد کے عین بیچ طہارت پسند مسلمان اور کافر ادا مسلمان دو متحارب طاقتیں بن کر ابھر آئے اور مسلمانوں کا طرزِ احساس ایک ثنویت کا شکار ہو گیا۔ ترکیبی عمل تھم گیا۔ تفریق کا عمل شروع ہو گیا۔ امیر خسرو بھی تفریق کی زد میں آ گئے۔ ان کی فارسی شاعری ان کی نمائندہ شاعری ٹھہری۔ ان کی اردو شاعری کو ہندی

کہا اور گم کر دیا۔ گم کرنے والے واقعی بہت کمال کے لوگ نکلے۔ چار پانچ لاکھ اشعار کو گم کر دینا ہنسی ٹھٹھا نہیں ہے۔ اتنی صفائی تو سفید فام امریکی بھی ریڈ انڈینوں کو صاف کرنے میں نہیں دکھا سکے :

وہ کام کیا ہم نے کہ رستم سے نہ ہوگا

بقیۃ السیف کلام پر محقق تعینات ہوئے جنھوں نے خسرو کی زبان کو ہندی کہنے پر اصرار کیا اور ہم اس کا امیر خسرو کا کلام ہونے سے انکار کرتے چلے گئے۔

حافظ محمود شیرانی صاحب کی تحقیق کا ایک نمونہ ملاحظہ فرمایئے انھوں نے ایک بیاض سے خسرو کی یہ غزل نقل کی ہے :

جب یار دیکھا نین بھر دل کی گئی چنتنا اُتر
ایسا نہیں کوئی عجب راکھے اسے سمجھائے کر

اس پر ٹکڑا لگاتے ہیں :

"میں نے اس غزل کو یہاں لکھ تو دیا ہے لیکن یہ ماننے کے لیے تیار نہیں کہ امیر خسرو اس کے مالک ہیں"

یہ وہ مقام ہے جہاں آکر محمود شیرانی صاحب کی تحقیق فیل ہو جاتی ہے۔ خالق باری پر اتنی تحقیق اور بحث اور یہاں بغیر تحقیق و تدقیق کے سیدھا اعلان کہ ہم اسے خسرو کا کلام نہیں مانتے۔ صاحب کیوں نہیں مانتے۔ بس جی ہم نے کہہ دیا کہ ہم نہیں مانتے۔ کوئی دلیل؟ بس ہمارا کہا ہماری دلیل ہے۔ اصلی بات اب زبان پر آئی۔ تحقیق و حقیق فالتو باتیں تھیں۔ اصلی بات یہ ہے کہ ہمارے بزرگ یہ ماننا نہیں چاہتے تھے کہ حضرت امیر خسرو علیہ الرحمہ فارسی معلیٰ میں مثنوی شریف اور غزل لطیف لکھنے والے ایسی زبان میں بھی شعر کہہ سکتے تھے جس میں چشم کو نین اور محبوب کو ساجن کہا جاتا تھا۔

امیر خسرو کی زبان کو ہندی کہنے پر اصرار کا ایک جواز یقیناً موجود تھا۔ آخر خسرو کے

زمانے میں تو اس زبان کا نام اردو نہیں تھا مگر زبان تو وہی تھی جسے کئی نام دینے کے بعد بالآخر اردو کہا گیا۔ مگر ایسا کیوں ہے کہ اسی مغلیہ عہد میں جس میں مسلمانوں کا طرزِ احساس ثنویت کا شکار ہوا۔ اس زبان کی ایک پوری تاریخ کو گم کرنے کی کوشش کی گئی۔ جلد ہی یہ پروپیگنڈا شروع ہو گیا کہ یہ زبان اصل میں شاہ جہاں کے عہد میں پیدا ہوئی تھی اور پھر اس کے بعد زبان کی تطہیر شروع ہو گئی۔ پوچھا گیا کہ یہ کیا ہو رہا ہے کہا گیا کہ زبان کو صاف کیا جا رہا ہے جس زبان کو صاف کیا جا رہا تھا، وہ امیر خسرو کا محاورہ تھا۔ جس تیزاب سے صاف کیا جا رہا تھا وہ فارسی محاورہ تھا۔ یہ زبان کی صفائی تھی یا صفایا تھا۔

زبانوں کے نام بھی بدل جایا کرتے ہیں اور محاورہ بھی بدلتا رہتا ہے اسے ایک تاریخی عمل ہی کہنا چاہیے جس کے تحت یہ تبدیلی ظہور میں آئی۔ لیکن اگر زبان کا نام اُردو ہو گیا ہے۔ تو پھر پوری زبان کو اردو کہیے۔ آدھا تیتر آدھا بٹیر کیوں۔ خسرو نے کیا خطا کی ہے کہ زبان کے نئے نام کے ساتھ اسے اس زبان ہی کے حلقے سے نکال دیا جائے۔ بہر حال اگر امیر خسرو کی اُردو ہندی ہے تو پھر غالب کی اردو فارسی ہے۔

ایک بات امیر خسرو کے الحاقی کلام کے بارے میں۔ اگر چند شعر امیر خسرو کے نہیں ہیں۔ اور وہ ان سے منسوب ہو گئے ہیں تو اس کے معنی کیا ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ خلقت کے تصور میں خسرو ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک طرزِ احساس کا نام ہے اور جب ایک دریا زیادہ پھیل جاتا ہے تو چھوٹی موٹی ندیاں اس میں ویسے ہی ضم ہو جاتی ہیں اب محقق لٹھ لے کر بیٹھ گئے رہیں اور کہتے رہیں کہ فلاں لہر اس دریا کی نہیں بلکہ فلاں ندی کی ہے۔

خیر گم کرنے والوں نے امیر خسرو کے کلام کو گم کیا۔ امیر خسرو کے محاورے کو گم کیا۔ مگر زبان کو گم نہ کر سکے۔ تہذیبیں اور زبانیں اس طرح ختم نہیں ہوا کرتیں۔ تاریخی طاقتوں کا بھی تو اپنا ایک عمل ہوتا ہے۔ افراد اور گروہ اپنے طرزِ عمل سے اس عمل میں صرف کھنڈت ڈال سکتے ہیں۔ اس کا اتنا نقصان ہوتا ہے کہ ایک تہذیب اور ایک زبان کے تخلیقی امکانات کسی قدر محدود

ہو جاتے ہیں، تو بہر حال ایک تاریخی عمل جاری تھا اور اس پہ بند نہیں باندھا جا سکتا تھا۔ مغلیہ عہد ہی میں جب امیر خسرو گم ہو گئے ہیں تو اردو زبان ترو ریکہ گئی۔ امیر خسرو نے ڈور کا سرا جہاں چھوڑا تھا۔ وہاں سے اس فعال طاقت نے سرا پکڑا اور وہی عمل شروع کر دیا۔ مگر ثنویت زدہ طرزِ احساس چپکے چپکے اپنا کام کر رہا تھا۔ اردو غزل میں رند اور شیخ کے کردار ایک نئی معنویت کے ساتھ ابھرے اور ثنویت زدہ طرزِ احساس کے ترجمان بن گئے۔ پھر نظیر اکبر آبادی نے زبان کو ایک طرف کھینچا اور ناسخ اور غالب نے دوسری طرف کھینچا، مگر نظیر اکبر آبادی کی تقدیر میں ہار لکھی تھی۔ اردو شاعری میں رات بالآخر شبِ تار کہلائی اور رین اندھیری متروک ہو گئی۔ ویسے تو غالب نے یہ کہا تھا:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

مگر اس صفا پسند شاعر نے اپنی عجمی لطافت کو دیسی کثافت میں ملوث نہیں ہونے دیا۔ آم کو انبہ کہا اور مقطر شاعری کی۔ پھر اردو شاعری کے وہ تذکرہ نگار اور محقق پیدا ہوئے جنھوں نے امیر خسرو کے اردو کلام کو اردو شاعری سے خارج جانا اور گول کر دیا۔ بعد میں آنے والے کبیر جیسے شاعروں کو بھی اردو شاعری سے خارج کرتے چلے گئے۔ نظیر اکبر آبادی کے کلام کو تبذل اور عامیانہ کہہ کر رد کیا اور اپنے ثقہ تذکروں میں اسے جگہ دینے سے انکار کر دیا۔

اس سب کچھ کے بعد ۱۸۵۷ء کی قیامت تو گزرنی ہی تھی جو ہنوز زیرِ پا ہے۔ اس کا ایک مظہر یہ ہے کہ میرے لیے امیر خسرو کی فارسی اجنبی ہے اور پروفیسر وزیر الحسن عابدی کو امیر خسرو کی اردو نہیں پچتی۔

۱۹۷۶ء

احمد مشتاق کی غزل

جب اس پری پیکر کے ساتھ رہتے رہتے دن گزرے تو شہزادے کو خیال آیا کہ اس کا کچھ اتا پتا تو لینا چاہیے۔ پوچھا کہ اے مہ لقا کچھ بتا کہ تو کون ہے، تیرا نام کیا ہے اس نے کہا کہ مت پوچھ، پچھتائے گا۔ اس نے کہا کہ ضرور پوچھوں گا۔ نام بتلانے سے اس نازنین نے جتنا انکار کیا اتنا ہی شہزادے نے اصرار کیا۔ اس کا اصرار دیکھ وہ پری لوٹ پوٹ ہوئی اور فاختہ بن کر اڑ گئی۔ شہزادہ اپنی ضد پر پچھتایا اور ہاتھ ملنے لگا۔

میں نے تو پرانی کہانیوں کو سیدھی سچی کہانیوں کے طور پر سنا اور پڑھا ہے۔ مگر اب سننے میں یہ آ رہا ہے کہ ان کہانیوں کا ایک علامتی مفہوم ہوتا ہے۔ مجھے پتا نہیں کہ اس کہانی کا کوئی علامتی مفہوم اگر ہے تو وہ کیا ہے اتنا جانتا ہوں کہ کوئی کوئی شاعری بالکل اسی قماش کی ہوتی ہے۔ احمد مشتاق کے شعر میں کب سے پڑھ رہا ہوں۔ مگر عجب شاعری ہے۔ اپنا نام نہیں بتاتی۔

احمد مشتاق کے تجربے سے مجھے یہ پتا چلا کہ نظریاتی شاعری بہت شریفانہ شاعری ہوتی ہے۔ چھوٹتے ہی اپنا نام بتا دیتی ہے۔ اس میں سب ہی فریقوں کو سہولت رہتی ہے۔ شاعر کو شعر کہنے میں، نقاد کو تنقید کرنے میں، قاری کو سمجھنے میں، دانشور کو چلے کی میز پہ بات کرنے میں، اسی لیے اس ڈھب کی شاعری جلدی قبول ہو جاتی ہے۔ مگر مزہ یہ ہے کہ جلدی فراموش بھی ہو جاتی ہے۔

مشتاق کی شاعری کے بارے میں اتنا تو میں آسانی سے بتا سکتا ہوں کہ اس میں کس کس چیز کی کمی ہے ایک بات تو یہی ہے کہ اس میں نظریے کی سخت کمی ہے۔ سماجی دکھ سکھ کا احساس بھی نہیں پایا جاتا۔ پھر قومی تقاضے پورے کرنے کی لگن بھی نہیں ملتی۔ ایسی بات نہیں ہے کہ مشتاق کے پاس ان چیزوں کی کمی ہے بفضلہ تعالیٰ یہ سب کچھ اس کے دامن میں ہے۔ مگر یہ سب کچھ چلے کی میز کے صرفے میں آجاتا ہے۔ شاعری کی عبادت گاہ میں مشتاق جوتیاں اتار کر داخل ہوتا ہے

اچھا چلیے یوں دیکھتے ہیں کہ مشتاق کی غزل روایتی غزل ہے یا نئی غزل کے ذیل میں آتی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ احمد مشتاق نے بہت شروع میں اپنی ایک غزل میں فٹ پاتھ کا لفظ استعمال کیا تھا۔ اس پر ہم دوستوں نے اسے خوب داد دی کہ تم نے تغزل سے بغاوت کر کے آج کی زندگی سے رشتہ جوڑا ہے۔ پتا نہیں مشتاق کیوں اس روش سے بدک گیا حالانکہ آگے چل کر اس روش نے بہت زور پکڑا۔ اسی کے پیٹ سے وہ غزل پیدا ہوئی جسے عرف عام میں نئی غزل کہا جاتا ہے۔ ویسے اس نئی غزل کو دیکھ کر مجھے میراجی اور راشد سے پہلے کی وہ نئی شاعری یاد آتی ہے جس میں شاعر کسی سائنسی ایجاد مثلاً ریل گاڑی یا ہوائی جہاز کو موضوع بنا کر نظم باندھا کرتا تھا اور سمجھتا تھا کہ نئی زندگی سے اس کی شاعری کا رشتہ استوار ہو گیا۔ ممکن ہے مشتاق نے غزل کو نیا بنانے کے اس طریقے کی حقیقت کو پہچان لیا ہو یا پھر وہ خاص و عام کو اس روش پر چلتے دیکھ کر بھاگ کھڑا ہوا ہو۔ کیونکہ ہے تو آدمی اکل کھرا، زندگی میں بھی شاعری میں بھی۔

میرے کہنے کا مطلب صرف اتنا ہے کہ مشتاق نے شاعری کے معروف و مقبول سب برانڈ اپنے اوپر حرام کر لیے ہیں اس کی شاعری سے ایسے نشانات گم ہیں جن سے کوئی نظریۂ حیات، کوئی فلسفۂ زندگی مرتب کیا جا سکے یا کوئی سماجی سیاسی اقتصادی شعور کشید کیا جا سکے۔ ایسے نشانات کے راستے شاعر جلدی پکڑا جاتا ہے۔ مشتاق کو پکڑنا اسی لیے مشکل ہے کہ اس نے اپنی غزل میں ایسے نشانات کو راہ نہیں دی ہے۔ بس اتنا ہوتا ہے کہ آدمی پڑھتے پڑھتے کبھی کبھی کچھ چونکتا ہے کہ یہ کیا ہو رہا ہے۔ مثلاً یہ غزلیں پڑھتے ہوئے مجھے ایک دم

سے خیال آیا کہ اس شخص کے یہاں بار بار دریا کا ذکر کیوں آتا ہے۔ میرا دھیان پیچھے کی طرف گیا جب شاید ۱۹۵۴ء میں ناصر کاظمی نے مجھے اپنے ساتھ ملا کر ایک ٹیمبل ٹاک کر ڈالی تھی۔ غالب کے خلاف رواں ہونے کے بعد اس نے مشتاق کا یہ شعر پڑھا ؎

یہ پانی خامشی سے بہہ رہا ہے
اسے دیکھیں کہ اس میں ڈوب جائیں

اور کہا کہ اس کا رشتہ تمثیل کے فلسفہ سے ملتا ہے اس پہ کراچی سے لاہور تک ادبی حلقوں میں بہت اودھم مچا اور بہت پھبتیاں ہوئیں۔ خیر بس اس بات کو آگے نہیں بڑھاؤں گا کہ فلسفوں سے میری آشنائی نہیں۔ مگر یہ خیال تو آتا ہی ہے کہ آخر اس وقت سے اب تک مشتاق کی غزل میں دریا کیوں آئے چلا جا رہا ہے۔ میں نقاد ہوتا تو کہتا کہ دریا مشتاق کے یہاں فلاں چیز کا استعارہ ہے مثلاً وقت کا۔ مگر نقاد تو ایسا بیان دینے کے بعد جوڑ سے جوڑ ملاتا ہے۔ میرے بس کی تو یہ بات نہیں۔ اور دریا کے ساتھ تو یوں بھی میں ایسے سلوک کو روا نہیں سمجھوں گا۔ میں تو دریا کو دریا ہی دیکھنا چاہتا ہوں۔ دریا رہتے ہوئے وہ اگر کہیں کہیں وقت کا استعارہ بنتا نظر آئے تو خیر اس میں کوئی ہرج نہیں۔ ویسے یہ مجھے اندازہ ہے کہ وقت مشتاق کے لیے ایک مسئلہ ہے بلکہ کبھی کبھی تو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کے یہاں بنیادی مسئلہ ہی یہ ہے۔ ان غزلوں میں گزرتے وقت کا احساس کتنی اذیت کے ساتھ ابھرتا ہے ؎

وہی گلشن ہے لیکن وقت کی پرواز تو دیکھ
کوئی طائر نہیں پچھلے برس کے آشیانوں میں

جاتے ہوئے ہر چیز یہاں چھوڑ گیا تھا
لوٹا ہوں تو اک دھوپ کا ٹکڑا نہیں ملتا

اور اگر کوئی ملتا بھی ہے تو وقت کے ہاتھوں کیا سے کیا ہو چکا ہے ؂

دل فسردہ تو ہوا دیکھ کے اس کو لیکن

عمر بھر کون جواں کون حسین رہتا ہے

اچھا وقت کا احساس تو ہوا مگر وقت کے ساتھ یہ مکان کا کیا چکر ہے۔ مکان کا ذکر بھی مشتاق کے یہاں بہت آتا ہے اور یہ ذکر دیکھ کر مجھے یقین ہو گیا کہ مشتاق اپنی شاعری میں کیسی لمبی مار پر نہیں ہے۔ یوں دیکھیے کہ ان غزلوں میں مکان کا ذکر بار بار آتا ہے، کائنات کا کہیں ذکر ہی نہیں ہے اس کا مطلب یہ ہوا کہ احمد مشتاق کے پاس جس طرح کوئی نظریہ حیات نہیں ہے اسی طرح کوئی تصورِ کائنات بھی نہیں ہے۔ اس کی کائنات مکان ہے۔ بس اسی کے واسطے سے وقت کے عمل کو جاننے سمجھنے کی کوشش نظر آتی ہے ؂

سونے دالان کھڑکیاں سنسان

خالی کمرے مکان کے دیکھے

جس کی سانسوں سے مہکتے تھے در و بام ترے

اے مکاں بول کہاں اب وہ مکیں رہتے ہیں

مکان مشتاق کے یہاں کوئی تجرید نہیں ہے اس کی استعاراتی حیثیت بھی ہو گی، مگر یہ بعد کی بات ہے۔ اوّلاً وہ سیدھے سچے مکان ہیں۔ برجیوں والے مکان کھڑکیوں اور دالانوں والے مکان کوئی درختوں کی اوٹ میں اپنی نیچی چھت کے ساتھ کھڑا ہوا، کوئی اپنی برجیوں کے ساتھ گلی کے بیچ کھڑا ہوا۔ اصل میں ان غزلوں میں پورے ایک شہر کا نقشا ابھرتا ہے دور سے دیکھو تو اس کی صرف برجیاں نظر آئیں گی۔ قریب آئیے اور دیکھیے کہ یہاں گلیوں کا ایک جال بچھا ہے اور چھوٹے بڑے مکان کھڑے ہیں۔ ویسے تو یہاں بھی ساری توجہ اسی مکان پر ہے جو غزل میں ہمیشہ سے مرجعِ عاشقاں رہا ہے۔ مگر وہاں مکان کے اندر کا کچھ پتا

نہیں چلتا تھا، بام نظر آتا تھا یا ڈیوڑھی۔ یہاں کمرے کا بہت ذکر ہے بس اس ایک بات سے پتا چلتا ہے کہ اس غزل میں وقت بدل چکا ہے وہ اور وقت اور تہذیب تھی جب محبوب کو بالائے بام ہی دیکھا جا سکتا تھا۔ سو غزل میں سارے مضمون بام پر صرف ہو گئے اب اور وقت اور تہذیب ہے مشتاق غزل کو بام سے اُتار کر کمرے میں لے آیا ہے اور رہاں گلی جس کا ذکر غزل میں بہت رہا ہے مگر وہ گلی سے زیادہ گلی کی تجرید ہے۔ مشتاق کے یہاں گلی جیتی سانس لیتی نظر آتی ہے لیجیے کیا شعر یاد آیا ؎

اب شام تھی اور گلی میں رکتا
اس وقت عجیب سا لگا تھا

میں اس شعر کو پڑھتے ہوئے غزل کی دنیا سے نکلتا ہوں اور چیخوف کی طرف چل پڑتا ہوں جیسے میں غزل نہیں پڑھ رہا ہوں، چیخوف کی کوئی کہانی پڑھ رہا ہوں۔ مگر چیخوف والے لہجے کے ساتھ بڑی قباحتیں ہیں یہ لہجہ لکھنے والے کو عہد کا نقیب نہیں بننے دیتا، کوئی علم نہیں اُٹھانے دیتا۔ یہاں اونچی آواز سے بولنا ہی منع ہے لیجیے مجھے ایک شعر اور یاد آ گیا ؎

بہت رک رک کے چلتی ہے ہوا خالی مکانوں میں
بہت ٹکڑے پڑے ہیں سگرٹوں کے راکھ دانوں میں

اس قبیل کے شعروں کو پڑھتے ہوئے مجھے کچھ اس قسم کی بات سمجھ میں آئی کہ مشتاق کہانی کو وہاں سے پکڑتا ہے۔ جہاں وہ ختم ہوتی نظر آتی ہے وہ عمل کا شاعر نہیں ہے، عمل کے انجام کا شاعر ہے نہ کوئی تبصرہ نہ محاکمہ، نہ نالہ و شیون۔ بات بالعموم ایک آہِ سرد پہ ختم ہو جاتی ہے جیسے

کوئی طائر نہیں پچھلے برس کے آشیانوں میں

بازیادہ سے زیادہ ایک قسم کی افسردگی آمیز بے تعلقی ؎

موسم گل ہو کہ پت جھڑ ہو بلا سے اپنی
ہم کہ شامل ہیں نہ کھلنے میں نہ مرجھانے میں

بس کبھی کبھی ایک پھریری سی آتی ہے۔

کوئی شرر نہیں بچا پچھلے برس کی راکھ میں
ہم نفسانِ شعلہ خو آگ نئی جلائیے

مگر یہ پچھلے برس کا کیا قصہ ہے۔ مشتاق پچھلے برس کی بات بہت کرتا ہے۔ یہ نہیں بتاتا کہ پچھلے برس ہوا کیا تھا۔ یہی تو اس شاعر کے ساتھ دقت ہے۔ پوری بات نہیں بتاتا، اشارے کر کے چپ ہو جاتا ہے۔ چلیے میں اب چیخوف کو درمیان میں نہیں لاؤں گا ورنہ خواہ مخواہ گمان ہوگا کہ میں اردو غزل میں کسی چیخوف کی تلاش پہ نکلا ہوا ہوں۔ مجھے اپنی غزل میں چیخوف کو تلاش کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ یہاں میر پہلے سے موجود ہے۔ لیکن اگر میر کے یہاں کھلم کھلا بات کرنا اور عشق کا اعلان کرنا منع ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ تہذیب ہی اس مزاج کی تھی کہ اس میں جذبے کا کھلا اظہار معیوب سمجھا جاتا تھا اور اونچی آواز سے بولنا خلافِ شائستگی جانا جاتا تھا۔ پھر اس تہذیب کے اندر میر کی اپنی تہذیب تھی۔ جیسے اس شخص نے اس تہذیب کا سارا عطر اپنی ذات میں سمیٹ لیا ہو۔

دور بیٹھا غبارِ میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

مگر یہ ادب بھی عشق سے اکیلے میر ہی نے سیکھا تھا ورنہ اس تہذیب میں عاشق اور شاعر اور بھی موجود تھے۔ اب میں مشتاق کے شعر پڑھتا ہوں۔

ہم ان کو سوچ میں گم دیکھ کر واپس پلٹ آئے
وہ اپنے دھیان میں بیٹھے ہوئے اچھے لگے ہم کو

وہ سو رہا ہو اور اسے دیکھتا رہوں
مشتاق چاہتی ہے طبیعت کبھی کبھی

میرؔ سے ملے پن بہادیب نہیں آتا کہ دور سے محبوب کو سوچ میں گم دیکھے اور دبے پاؤں پلٹ آئے یا اسے سوتا ہوا پائے اور بس دیکھتا رہے۔ مشتاق کے یہاں عاشق اتنا ہی مہذّب نظر آتا ہے جتنا میرؔ کے یہاں ہے۔ یہ عاشق اپنی تمنّا میں مگن نظر آتا ہے، اظہارِ تمنّا سے دور ہے۔ کیوں؟ مہذّب عاشق جو ہوا ؎

تنہائی میں کرنی تو ہے اک بات کسی سے
لیکن وہ کسی وقت اکیلا نہیں ہوتا

فرض کیجیے وہ اکیلا مل جاتا ہے اور اظہارِ تمنّا بھی ہو جاتا ہے پھر؟ پھر یہی کہ ؎

میں نے کہا کہ دیکھ یہ میں، یہ ہوا، یہ رات
اس نے کہا کہ میری پڑھائی کا وقت ہے

بےچارہ مہذّب عاشق۔ اس نے کس رکھ رکھاؤ سے کس شائستگی سے اظہارِ تمنّا کیا۔ اِدھر سے جواب کیا آیا جیسے کوئی ڈلا مار دے۔ یہ نئے زمانے کا محبوب ہے۔ عاشق کو ٹرخانے کے اس نے نئے بہانے سیکھ لیے ہیں۔ عشق کی تہذیب پُرانی ہے۔ محبوبوں کے ناز و انداز زمانے کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ مشتاق کا زور عشق کی تہذیب پر ہے، محبوبوں کی سیاست پہ نہیں۔ اس تہذیب کے اپنے آداب ہیں۔ یہ زمانہ اعلانات کا زمانہ ہے، جذبوں کو اُچھالنے کا زمانہ ہے، کم ظرف عاشقوں اور اوچھی محبوباؤں کا زمانہ ہے۔ مگر مشتاق کے یہاں عشق کے ادب آداب اور ہیں ؎

اس لیے حالِ دل نہیں کہتا
کہیں جذبات میں نہ بہ جاؤں

کچھ اپنے رنج اپنی مسرت بچا کے رکھ
پڑتی ہے آدمی کو ضرورت کبھی کبھی

مشتاق بہت کفایت شعار آدمی ہے۔ رنج اور مسرت دونوں کو بہت بچا بچا کر رکھتا ہے
جذبے کو سنبھال کر رکھنا اس جذباتی فضول خرچی کے دور میں کوئی اس سے سیکھے۔ ہمارے زمانے میں
شاعری کے ساتھ یہی تو سانحہ گزرا ہے کہ شاعر جلدی بہہ نکلتا ہے نتیجہ جذباتیت۔ اس صدی کی تیسری
چوتھی دہائی کی ترقی پسند شاعری اور افسانہ اس کی عبرت بھری مثالیں ہیں۔ اس کم ظرف زمانے
میں مشتاق کی طاقت یہ ہے کہ اسے اپنے آپ کو تھام کر رکھنا آتا ہے۔ جذبے کو سنبھالنا، تخلیقی طور پر
اس کی پرورش کرنا، تہذیب کرنا اسے خوب آتا ہے۔ سو اس کے یہاں زور جذبے کے اعلان پر
نہیں بلکہ جذبے کے ضبط پر ہے۔ جذباتیت کے اس دور میں مشتاق کی غزل جذبے کی شاعری
کی مثال پیش کرتی ہے۔ خالص جذبے کی شاعری۔ کہہ لیجیے خالص شاعری۔
غالب کا استدلال یہ تھا کہ لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی۔ مشتاق کو دھن یہ ہے
کہ لطافت سے کثافت یکسر خارج کر دی جائے وہ چیزوں کو پاک صاف دیکھنا چاہتا ہے ؎

کتنے نفیس تھے مکاں، صاف تھا کتنا آسماں

مگر اب آسمان کو کیا ہو گیا ؎

دھوئیں سے آسماں کا رنگ میلا ہوتا جاتا ہے

زمین کا یہاں ذکر نہیں۔ وہ تو پہلے ہی میلی ہو چکی تھی۔ آسمان رہ گیا تھا سو زمین سے اٹھتا دھواں
اب اسے بھی میلا کیے دے رہا ہے اور اب میری سمجھ میں کچھ کچھ آ رہا ہے کہ مشتاق کے
یہاں دریا کا ذکر بار بار کیوں آتا ہے۔ چیزوں کو پاک و صاف دیکھنے کی خواہش نے دریا میں
اس کے لیے اتنی کشش اتنی جاذبیت پیدا کر دی ہے اس زمین پہ آبِ رواں سے زیادہ
پاک و صاف شے کون سی ہو سکتی ہے۔ رہ گئے آدمی تو سے

بہت شفّاف تھے جب تک کہ مصروفِ تمنّا تھے

مگر اس کارِ دنیا میں پڑے دھبّے لگے ہم کو

زندگی میں اس شخص کا رویہ یہ ہے کہ اسے ہر آدمی تمنّا سے دھلا اور کارِ دنیا میں ملوّث نظر آتا ہے دشمن کی نظر جتنے پر اور احمد مشتاق کی نظر دوستوں کے دامن پہ، ہر دامن پر کوئی دھبا ڈھونڈ نکالتا ہے۔ اپنے دامن کو دھبّے سے بچانے کا اس نے یہ طریقہ سوچا کہ گھر سے دفتر، دفتر سے ٹی ہاؤس۔ ٹی ہاؤس سے قدم باہر مت نکالو۔ مبادا تم کارِ دنیا میں ملوّث ہو جاؤ اور دامن پہ دھبا آ جائے۔ اس رویّے کو لے کر جب وہ شاعری میں آیا تو اس نے ایسی شاعری کرنے کی کوشش کی۔ جس کا خمیر تمنّا سے اٹھا ہو۔ کچھ غمِ جاناں کچھ غم دوراں، شاعری پیدا کرنے کا یہ نسخہ اس کے مطلب کا نہیں تھا۔ غمِ جاناں اور صرف غمِ جاناں کہ یہ غم صفائے قلب کا ضامن ہے۔

مگر بات یہاں آکر ختم نہیں ہو جاتی۔ مشتاق نے زندگی میں کارِ دنیا سے تو بے شک اپنے آپ کو دور رکھا۔ مگر غمِ دوراں تو اس کے یہاں وافر مقدار میں موجود ہے۔ شاعری کی اقلیم میں داخل ہوتے ہوتے اس کا کتنا بندوبست کیا جائے۔ مگر بندوبست کہاں تک کیا جا سکتا ہے۔ بندہ بشر ہے۔ بھول چوک ہو ہی جاتی ہے۔ مشتاق کے دامن پہ ممکن ہے کہ کوئی دھبّا نہ ہو مگر شاعری میں تو اس سے بھول چوک ہوتی ہے اور کبھی کبھار ایسا شعر بھی اس میں نظر آجاتا ہے ؎

تبدیلیِ حالات کے چرچے تو بہت ہیں

لیکن وہی حالات کی صورت ہے ابھی تک

مگر اِکّا دکّا ایسا شعر صرف اتنا ظاہر کرتا ہے کہ مشتاق سے کبھی کبھی غفلت بھی ہو جاتی ہے۔ ویسے اس کا بندوبست بہت سخت ہے۔ بندوبست یہ ہے کہ غمِ دوراں اگر اس کے شعر کی اقلیم میں آتا ہے تو اس پہ پابندی یہ ہو گی کہ وہ غمِ جاناں کی تابعداری قبول کرے اور مشتاق اپنے غمِ دوراں سے غمِ جاناں کی اتنی تابعداری کراتا ہے کہ اس کی اپنی خود مختار حیثیت ختم ہو جاتی ہے بس وہ غمِ جاناں کا حصّہ بن جاتا ہے اس سے غمِ جاناں کو بے شک فائدہ پہنچتا ہے کہ اس اثر سے

اس میں ایک نئی گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ مگر غمِ دوراں اس طرح تحلیل ہوتا ہے کہ اسے اس شاعری میں پکڑنا مشکل ہو جاتا ہے۔ مثلاً اس قسم کے شعر میں کہ ؎

موسموں کا کوئی محرم ہو تو اس سے پوچھوں
کتنے پت جھڑ ابھی باقی ہیں بہار آنے میں

آسانی سے کو یہ پتا نہیں چلتا کہ اپنے عہد کا وہ کیا احوال ہے یا ہماری اجتماعی زندگی کا وہ کیا نقشہ ہے جو بھیس بدل کر یہاں ظاہر ہوا ہے یا تجی کھری عشقیہ غزل کے بیچ کوئی ایسا شعر بھی آجائے ؎

کوئی شرر نہیں بچا پچھلے برس کی راکھ میں
ہم نفسانِ شعلہ خو آگ نئی جلائیے

تو وہ باقی غزل سے ہٹ کر تو اپنے معنی کا اعلان نہیں کرے گا۔ ہیں تو اس وجہ سے ٹھٹکا کہ میں کسی پچھلے برس میں مشتاق کا یہ شعر پڑھ چکا تھا ؎

دسوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے

اور اب پھر مجھے خیال آرہا ہے۔ معلوم کیا جائے کہ یہ پچھلا برس آخر کون سا برس ہے اور مشتاق کی شاعری میں کیا کر [illegible] رہا ہے۔ موسموں کے اس قدر ذکر کی بات تو میری سمجھ میں کسی قدر آتی ہے۔ صفائی اور پاکیزگی کی جسے تلاش ہے وہ فطرت کی طرف جاتے ہی جاتے۔ ہوا، پانی، بادل، آسمان، پھول، درخت، پرندے، ان غزلوں میں پاکیزگی انھیں واسطوں سے اپنے درشن دیتی ہے اور گزرتا وقت بھی انھیں واسطوں سے اپنا اعلان کرتا ہے۔ شاعری میں بالعموم اور غزل میں بالخصوص یہ دقت [illegible] ہے کہ اشیا اپنی شیئت کو برقرار نہیں رکھ پاتیں۔ اشیا اپنی حیثیت کو گم کر کے تجریدی [illegible] بدلتی ہیں اور مظاہر فطرت اپنی جھلک کھو کر استعاروں میں ڈھل جاتے ہیں [illegible] کی بدولت افسانے میں پیدا ہوتی جا رہی ہے۔ اگر لکھنے والے

کی طرف سے کسر رہ جاتی ہے تو اسے نقاد پوری کر دیتے ہیں۔ نقاد شنیت کے سب سے بڑے دشمن ہیں۔ وہ ادب میں شے کو شے کے طور پر قبول ہی نہیں کرتے جیسے شے ہونا کوئی چھوٹی بات ہے۔ ہر شے ہر مظہر کو اپنے تجزیے اور تعبیر کے زور سے علامت ثابت کرتے ہیں اور پھر اس پہ داد دیتے ہیں۔ میں مشتاق کے سلسلے میں ایسی کوئی کوشش نہیں کروں گا۔ اس شاعری میں مجھے بادل، آسمان، دریا اولاً اپنی ساری شادابی اور پاکیزگی کے ساتھ بادل، آسمان اور دریا ہی نظر آتے ہیں۔ اگر استعاراتی رنگ پکڑتے ہیں تو دوسری سطح پر جا کر استعارہ بننے کے شوق میں وہ اپنی سطح کو گم نہیں کرتے ہیں۔

کوئی طائر نہیں پچھلے برس کے آشیانوں میں

اس مصرع کے ساتھ میرے تصور میں سچ مچ کے پرندے اور سچ مچ کے گھونسلے ابھرتے ہیں۔ گھونسلے جو پچھلے موسم میں اپنے مکینوں کے ساتھ کتنے زندہ اور حرارت بھرے نظر آتے تھے اور اب شاخ شاخ مردہ سے لٹکے ہوئے ہیں بے آباد بے حرارت۔ میرے لیے تو اتنا کافی ہے۔ اس میں علامتی رنگ آپ خود ڈھونڈ لیجیے۔

یہ پانی خامشی سے بہہ رہا ہے
اسے دیکھیں کہ اس میں ڈوب جائیں

اس میں فلسفہ کی بات ناصر کاظمی جانے میرے لیے یہ خالص پانی ہے۔

ویسے ناصر کو غالب سے شکایت کیا تھی۔ یہی کہ اس شخص نے اشیا کو اشیا کے طور پر قبول نہیں کیا۔ غزل کا یہ شیوہ ہی نہیں رہا۔ اس کا اثر نئی نظم پہ بھی پڑا کہ اشیا سے وہ بھی خالق سے انھیں استعارے کا جامہ پہنا لیتی ہے۔ تب اپناتی ہے۔ ہمارے زمانے میں غزل میں اس رویے سے انحراف ناصر نے کیا تھا یا مشتاق نے کیا ہے اور صحیح کیا۔ آخر غزل کو موسموں کا کیوں پتا نہ چلے۔ کیوں یہ خبر نہ ہو کہ جاڑے کی رت کیسے آتی ہے اور برکھا رت کیسے آتی ہے۔ آسمان بیضۂ قمری بھی نظر آ سکتا ہے اور بیضۂ مور بھی۔ مگر اسے آسمان بھی تو نظر

آنا چاہیے۔ مشتاق کے یہاں آسمان آسمان ہے اور موسم سچ مچ کے موسم ہیں۔ یعنی کہ

گرمیاں سردیاں بہار خزاں

جب ہی تو میں مشتاق کی غزل کو خالی غزل سمجھ کر نہیں پڑھتا۔ کیا سمجھ کر پڑھتا ہوں اس پر سوچنا پڑے گا۔

۱۹۸۱ء

گمشدہ کی واپسی

حنیف رامے کے امریکہ جانے کے فائدے اب مجھ پر کھل رہے ہیں۔ یہ کم فائدہ ہے کہ غالب احمد کو آزادی مل گئی۔ ویسے لڑکی کمسنی سے پردے میں رہی ہو اور کہیں پکی عمر میں جا کر اسے برقع اُتارنے کا موقع میسّر آئے تو اس سے قباحتیں تو پیدا ہوتی ہیں۔ مگر میں بہر حال آزادیٔ نسواں کا حامی ہوں۔

غالب کے یہاں ایک عمر کے بعد جواب جلوت کی گھڑی آئی ہے۔ اس پر بعض دوست برہم ہیں۔ میرے یہاں حیرت و مسرت کے ملے جلے جذبات ہیں۔ اس سے مجھے پرانا غالب احمد یاد آنے لگا ہے یعنی نوخیز غالب احمد۔ خلوت کی گھڑی تو اسی وقت سے چل رہی تھی جو حنیف کے سفر امریکہ تک کھنچی۔ بس فرق اتنا ہے کہ اس وقت خلوت ایک کے ساتھ نہیں چار یاروں کے ساتھ تھی۔ بس اسی صحبت کے ذریعہ چادر اور چار دیواری کا انتظام کر لیا تھا۔ بس اس زمانے کو یاد نہ کیا تا مگر کیا کیا جائے کہ غالب نے اپنی کتاب کے انتساب کے ذریعہ یاروں کو خود ہی یاد دلایا ہے کہ ع

تو مجھے بھول گیا ہو تو پتا بتلا دوں

آدمی لمبے عرصے تک پردیس میں رہے تو واپس آنے پر اسے یہ شک تو رہتا ہی ہے کہ شاید ملنے والے اسے پہچاننے میں خطا کریں۔

یہ بیا پچویں دہائی کے آغاز کی بات ہے کہ گورنمنٹ کالج سے مال ٹی ہاؤس میں

ڈھویا جا رہا تھا اور منظفر علی سیّد اچھا اچھا مال چھانٹ کر ناصر کاظمی کی میز پر ڈھیر کرتا جاتا تھا۔ تو غالب احمد کی وصول یابی ہوئی تو تھی منظفر علی سیّد ہی کی معرفت۔ مگر پھر بیچ اور پڑ گیا۔ آپ تو جانتے ہی ہیں کہ ایک جنگل میں دو شیر نہیں رہ سکتے مگر ہمارے جنگل میں ایک دم سے دو شیر دڑ و نکنے لگے تھے منظفر علی سیّد اپنی جگہ پہ شیر شیخ صلاح الدین اپنی جگہ پہ شیر۔ اس جنگل کے باسیوں کو جلدی ہی بیطے کرنا پڑ گیا کہ کس شیر کو چھوڑنا ہے کس شیر کو سر چڑھانا ہے اور غالب احمد کو تو اور وجوہ سے بھی جلدی تھی۔ دوسرے تو اس میز پر آکر ایسے بیٹھے تھے کہ جیسے ناکامی سے کام رکھنے کے سوا انھیں کوئی کام ہی نہیں ہے۔ مگر غالب احمد کو کچھ اور کام بھی تھے ؎

تیرا پیغام بھی ضروری ہے

اور مجھے کام بھی ضروری ہے

ناصر کاظمی نے کہا۔ غالب احمد نے کر دکھایا۔ پیغام ضروری اپنی جگہ۔ مگر شرفا کو زندگی میں ضروری کام بھی ہوتے ہیں۔ غالب احمد کو ایک شریف نوجوان کی طرح ملازمت بھی کرنی تھی اور عشق بھی کرنا تھا تو وہ اس صحبت سے شتابی سے فارغ ہوا۔ ساتھ میں شاعری سے بھی۔ شاعری ملازمت ہی کے لیے نہیں عشق کے لیے بھی۔ مہلک ثابت ہوتی ہے۔ اسی لیے تو اچھے عاشق کبھی شاعری کا روگ نہیں پالتے۔ عشق انھیں بہت ہوتا ہے عشقیہ شاعری کا کاروبار وہ نکھد عاشقوں کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔

خیر تو غالب احمد کے جانے کے ساتھ ہمیں اپنے بیچ ایک جوان موت کا تجربہ ہوا۔ صحبت یاراں میں تھوڑے دن اس جوان کا تذکرہ رہا۔ نئی غزل کی جب بات چلتی تو ناصر کو غالب کا بھی کوئی شعر ضرور یاد آجاتا۔ یا یوں ہی اِدھر اُدھر کی بات کرتے ہوئے وہ غالب کا کوئی شعر پڑھ دیتا شاید اس اندیشہ سے کہ مبادا یار لوگ اسے شاعر کی حیثیت سے بھول بیٹھیں۔ مگر گزر جانے والوں کو کون کب تک یاد رکھ سکتا ہے۔ غالب احمد شاعر کی حیثیت

سے ہمارے لیئے آیا گیا ہو گیا۔

جانے والے واپس نہیں آیا کرتے۔ مگر عجیب ہوا کہ غالب احمد واپس آگیا ہے۔ اور یہاں سے یاروں کے لیئے پریشانیاں پیدا ہوتی ہیں۔ ویسے سہولت اسی میں رہتی ہے۔ کہ جو چلا گیا ہے وہ پھر واپس نہ آئے۔ ہم آپ نے اردو فلموں میں کتنی بار یہ منظر دیکھا ہے کہ ہیروئن کسی حادثے کا شکار ہو کر نظروں سے اوجھل ہو گئی۔ ہیرو نے تھوڑے دن اسے تلاش کیا۔ رو یا دھویا پھر صبر کر لیا کہ شاید دریا میں ڈوب مری۔ پھر ہیرو نے اپنے دل کو سمجھا بجھا کر کسی اور سے شادی کر لی۔ مگر زمانے بعد کسی دن اچانک جیسے از غیبی گولا پھٹتا ہے۔ ہیروئن نمودار ہوتی ہے پتا چلتا ہے کہ کوئی مچھیرا اس ڈوبتی کو دریا سے نکال کر اپنے جھونپڑے میں لے گیا تھا۔ ہیرو مخمصے میں پڑ جاتا ہے کہ اب کیا کیا جائے۔ احمد مشتاق آجکل اسی مخمصے میں گرفتار ہے۔ وہ تو اپنی طرف سے رو دھو کے فارغ ہو گیا تھا۔ اپنے مجموعہ کو غالب کے نام معنون کر کے حقِ ہمسفری بھی ادا کر چکا تھا۔ مگر غالب احمد واپس آگیا ہے اور ان ساری خواہشات کے ساتھ واپس آیا ہے جو ادیبوں کی ہوا کرتی ہیں۔ رسالہ کی ادارت کا شوق، ادبی ربط و ضبط کا شوق، محفلوں میں اُٹھنے بیٹھنے کا شوق۔ احمد مشتاق کے لیئے تو پریشانیاں پیدا ہونی ہی تھیں۔

یہ طور حنیف کے طور سے کتنا مختلف ہے۔ اس عزیز نے اپنے زمانۂ اقتدار میں کتنی مرتبہ واپس آنے کی دھمکی دی تھی۔ کتنی مرتبہ مصوری کی نمایشوں کا افتتاح کرتے ہوئے اعلان کیا کہ میں واپس آؤں گا اور جو تصویر ادھوری چھوڑ آیا ہوں اسے پورا کروں گا۔ اور مجھے ہر بار اس اندیشے نے ستایا کہ کہیں یہ نہ ہو کہ جب حنیف واپس پہنچے تو پتا چلے کہ اس درمیان میں کوئی دوسرا آیا اور تصویر کو پورا کر کے چلتا بنا۔ آخر وقت اور مصوری کسی کے انتظار میں بیٹھے تو نہیں رہتے۔

غالب احمد شریف آدمی ہے اس نے ہمیں کوئی دھمکی نہیں دی۔ کوئی اعلان نہیں کیا

خاموشی سے واپس آگیا۔

اس پر پریشانی تھوڑی مجھے بھی ہے۔ مگر میری پریشانی دوسری قسم کی ہے بات یہ ہے کہ واپسی زندگی ہی میں نہیں ادب میں بھی قباحتیں پیدا کرتی ہے۔ واپس آنے والے وقت کی خلیج کو بالعموم پاٹ نہیں پاتے۔ جب دوبارہ شروع ہوتے ہیں تو ذہنی طور پر وہیں اٹکے ہوتے پائے جاتے ہیں۔ جہاں سے انہوں نے چھٹی کی تھی۔ مگر 'الفت گمنام'۔ میں واپسی کے بعد کا کلام پڑھتے ہوئے مجھے مطلق یہ احساس نہیں ہوا کہ غالب احمد ابھی ابھی تک 'برگِ نے' کے زمانے میں بھٹک رہا ہے۔ لگتا ہے کہ پہلے لکھنے والوں کے کے ساتھ ساتھ اس کا ذہنی سفر جاری تھا۔ اور اب ہم اس کے تازہ کلام کو اسی اطمینان کے ساتھ پڑھ سکتے ہیں۔ جس اطمینان کے ساتھ آج کے کسی بھی اچھے شاعر کو پڑھ سکتے ہیں۔

میں نے غالب کے ساتھ بیٹھ کر حساب لگایا کہ اس نے شاعری سے چھٹی کب کی تھی اور پھر واپسی کب کی۔ اس کے حساب سے اس کی آخری نظم 'دہلیز' تھی جو ۱۹۵۶ء میں لکھی گئی۔ میرے حساب سے غالب احمد کی چھٹی اس سے پہلے ہی ہوگئی تھی، جب اس نے ہمسفر دن کو سلام کر کے ابر قورس کا رخ کیا پھر واپسی کہیں ۱۹۸۷ء میں ہوتی ہے۔ یعنی 'دہلیز' کے بعد کی نظمیں پچھلے دو سالوں کا حاصل ہیں۔

میں نے اس بارے پوچھا کہ لکھنے کا شوق تمہارے یہاں کم و بیش پاؤ صدی تک معطّل رہا ہے۔ پھر اس خوش اسلوبی سے اس کی تجدید کیسے ہوگئی۔

جواب دیا کہ یہ شوق کبھی معطّل رہا ہی نہیں۔ کوئی دن ایسا نہیں گیا جب مجھے لکھنے کی خواہش نہ ستاتی ہو۔ آخر ریاض کی ایک صورت یہ بھی تو ہے کہ لکھنے کے جذبے کو برقرار رکھا جائے۔ اس جذبے کو میں نے برقرار رکھا اور تجربے سے اپنے آپ کو منسلک رکھا۔

غالب کا یہ بیان درست ہی ہونا چاہیے ورنہ پھر یہ کیسے ہوا کہ اس کے یہاں تجربہ

ابھی تک باسی نہیں ہوا ہے۔ مگر اتنے زمانے تک شوقِ تخلیق کو برقرار رکھنا اور تجربے سے منسلک رہنا ہے یہ اچنبھے کی بات۔

غالب کا بیان ہے کہ شصتہ کے موسم بہار میں یکایک وہ لمحہ آگیا جس کا مجھے انتظار تھا اور لکھنے کی تحریک ہوتی۔

"شصتہ کے موسم بہار میں کیا خاص بات تھی"

"بس فراغت کا احساس ہوا"

"فراغت کا احساس؟ کیوں اور کیسے؟"

"میں انہی دنوں بیٹی کی شادی کرکے فارغ ہوا تھا۔"

دیکھیے ہوئی نا وہی بات کہ ؎

تیرا پیغام بھی ضروری ہے
اور مجھے کام بھی ضروری ہے

غالب احمد ان ناعاقبت اندیش شاعروں میں سے نہیں ہے جو اپنی پوری زندگی داؤ پر لگا دیتے ہیں۔ بھلا مانس شاعر ہے۔ جس سے بھی لگا دہے۔ زندگی بھی عزیز ہے چار دن ناصر کاظمی کے ساتھ خراب ہوتے راتوں کو جاگے۔ دوپہریوں میں خاک اڑائی۔ اچھی ملازمت مل گئی۔ ہذا فراق بینی وبینکم۔ زندگی میں جو کام انجام دینے تھے وہ سلیقے سے انجام دیے۔ پاؤ صدی بعد پھر واپس آگئے جیسے کہیں گئے ہی نہیں تھے۔ یہیں کہیں تھے جیسے بیٹھ دکھائی تھی ویسے ہی اب صورت دکھائی۔

ہمسفر قدم ملا کر چلتے رہیں تو وقت بھی ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔ لیکن اگر کوئی ہمسفر جدا ہو جائے اور پھر کسی سہانی صبح کو ایک دم سے واپس آجائے تو اس کے ساتھ زمانہ بھی واپس آتا ہے۔ اب جو میں "راحت گمنام" میں ان غزلوں کو پڑھتا ہوں جو رفتہ رفتہ حافظہ سے اُتر چکی تھیں تو ان کے ساتھ ایک پورا زمانہ کھنچا چلا آتا ہے۔ غزل پڑھتے ہوئے

مجھے یاد آنے لگتا ہے کہ یہ غزل میں نے رات کے کون سے پہر میں سنی تھی اور کہاں سنی تھی۔ رات گئے میٹرو کی میز پہ یا پچھلے پہر لوہاری دروازے کی کسی خستہ حال چائے کی دکان پہ۔ اور اس پہ ناصر کاظمی نے کیا داد دی تھی اور شیخ صاحب نے اس سے کون سا فلسفہ برآمد کیا تھا اور حنیف نے اسے سن کر کس طرح آنکھیں موندی تھیں اور انگشتِ شہادت سے ہوا میں عورت کا پیکر کس طرح تراشا تھا۔ فی الوقت میں ان غزلوں کو زمانے سے الگ کر کے نہیں پڑھ سکتا۔

اور یہ جو واپسی کے بعد کی شاعری ہے اس پہ کیسے بات کروں۔ میرے سر پہ ایک تلوار لٹک رہی ہے۔ میں اپنی غیر علمی باتیں کروں گا۔ شیخ صاحب کہیں گے کہ اس شاعری کے اندر جو فلسفہ ہے اسے تو تُو نے سمجھا ہی نہیں۔

۸۱ء

نئے زمانے کی برہمن

شاعری پر قلم اُٹھاتے ہوئے میں جھجکتا ہوں۔ سوچا کہ شخصیت پر لکھتے ہیں۔ مگر جب قلم اٹھایا تو اچانک خیال آیا کہ لکھنے والی عورت ہے۔ عورت بھی کون سی کشور ناہید۔ سوچ سمجھ کر ہاتھ ڈالنا چاہیے۔ اسی جھجک میں واپس شاعری کی طرف ہولیا۔ اب میں جتنا "ملامتوں کے درمیان" کو پڑھتا جاتا ہوں اردو شاعری سے دور ہوتا جاتا ہوں۔ یہ تو مجھے ہندی شاعری کی کتاب لگتی ہے اردو شاعری کی روایت سے تو اس کا کوئی علاقہ نظر نہیں آیا۔

اس کے ساتھ مجھے اپنے وہ نقاد یاد آتے ہیں جنہوں نے اردو شاعری اور ہندی شاعری کا موازنہ کر رکھا ہے۔ ہر ایسے موازنے میں یہ بات بہت فاتحانہ انداز میں کہی گئی کہ ہندی کے گیتوں میں اظہارِ عشق عورت کی طرف سے ہوتا ہے جو غیر فطری بات ہے جب کہ غزل میں اظہارِ عشق مرد کی طرف سے ہوتا ہے ان نقادوں نے ہمیشہ یہ داؤ مار کر ہندی شاعری کو چت کر دیا۔

واقعہ کے طور پر یہ بات غلط نہیں ہے۔ غزل کی روایت مردانہ روایت ہے۔ مرد کے جذبے کے اظہار کی روایت اس میں ہجر کا مارا عاشق تو بہت نظر آتا ہے مگر دکھیا برہن کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ غزل کی گاڑی اب تک ایک پہیئے پہ چلتی رہی ہے

اردو ادب میں دوسرا پہیا فکشن کے راستے سے داخل ہوا۔ اردو افسانے میں بانی عورت کی آواز جانی بوجھی چیز ہے۔ شاعری میں اب کہیں آکر یہ آواز سنائی دی ہے۔ مگر کشور ناہید کی شاعری میں جو آواز سنائی دیتی ہے وہ کس قسم کی آواز ہے۔ صحیح کہ اس واسطے سے اُردو

شاعری میں عورت کی آواز سنائی دی۔ مگر برہمی کی آفا نہ سے اس کا کیا ناتا ہے۔ وہاں تو دوری کا نوحہ تھا۔ قرب کے لیے تڑپ۔ اسی سے برہہ کے گیت پیدا ہوتے۔ مگر یہاں صورت حال اُلٹی ہے ؎

مگر جیتے جی
ایک ہی گھر اور ایک ہی چھت کے تلے
عمر بھر کی خاموشی
کس کی تکریم کی نشانی بنتی ہے۔
ماچس کی تیلیوں کی طرح
آتش گیر مادے کے باوصف
آپس میں بے چوں و چرا منسلک
بقلے باہمی، کولڈ وار، ڈپلومیسی

یعنی دوری ختم ہو گئی۔ فاصلے سمٹ گئے۔ مگر ؎

میرے تمہارے درمیان لاتعلقی کا جنگل
پھیلتا جا رہا ہے

برہہ کی جگہ لاتعلقی نے لے لی۔ دُکھ موجود رہا۔ اس کی شکل بدل گئی۔ ایک دوری ختم ہوئی تو دوسری دوری پیدا ہو گئی۔ یہ دوری زیادہ بھیانک ہے۔ اس دوری میں ایک دوسرے سے دور تھے مگر دل قریب تھے۔ اب یوں نزدیک ہے مگر دلوں میں دوری پیدا ہو چکی ہے۔ لاتعلقی کا جنگل درمیان میں بھائیں بھائیں کر رہا ہے۔ یہ ایک نئی طرح کا برہہ ہے ؎

دو بستر
ایک ہی کمرے ایک ہی چھت کے سایے میں
ایک پہ پت نیند کا ساگر ۔۔۔ ایک پہ بے خوابی کا صحرا

یہ بربہن کیسے پیدا ہوا۔ مرد تو وہی ہے۔ شاید عورت بدل گئی ہے۔ وہ عورت جو بنتی کرتی تھی کہ ع

موہے چاکر راکھو جی

کتنی معصوم عورت تھی۔ صحیح کہ جس مرد سے یہ بنتی کی گئی ہے وہ اس کے لیے خدا ہے۔ مگر اس تہذیب میں تو عورت کا اپنے مجازی خدا کے ساتھ بھی یہی رویہ تھا۔ وہ پتی کو اوتار اور اوتار کو پتی جانتی تھی۔ سواوتار پوجا کے ساتھ ساتھ پتی پوجا بھی ہوتی تھی۔ مگر پتی پوجا اب ممکن نہیں ہے کہ عورت معصوم نہیں رہی۔ وہ چاتر ہو گئی ہے۔ اسے بہت سی باتوں کا پتا چل گیا ہے ؎

تو کہ جس کی منکوحہ ہے

ایک بدن کے چالیس چہرے

تو اب مجھے اپنے پچھلے بیان میں تھوڑی تصحیح کر لینی چاہیے۔ ملامتوں کے درمیان، کو میں لے ہندی شاعری کی کتاب یوں جانا تھا کہ مجھے اس شاعری میں پائے جانے والی عورت پر برہن کا شبہہ ہوا تھا اب غور کرتا ہوں تو یہ برہن کچھ اور طرح کی برہن نظر آتی ہے۔ یہ عورت ہندی گیتوں کی سادہ و معصوم عورت نہیں ہے۔ ہمارے نئے زمانے کی عقلمند عورت ہے۔ معصومیت کے اپنے دکھ ہیں عقلمندی کی اپنی پریشانیاں ہیں۔ افسوس کہ اردو شاعری برہن کے سادہ و معصوم درد سے ناآشنا رہی۔ اس کے نصیب میں، آج کے زمانے کی عقلمند منکوحہ عورت کی پریشانیاں لکھی گئی تھیں۔ یہ شاعری عشق کی گرم جنگ کی رزمیہ نہیں ہے۔ ازدواجی زندگی کی کولڈ وار کی دستاویز ہے۔ شاید اس سے یہ شک پیدا ہو کہ میں ان نظموں غزلوں میں کسی آپ بیتی کا کھوج لگانے کی نیت رکھتا ہوں۔ ہرگز نہیں۔ نئے زمانے کی عقلمند عورت آپ بیتی نہیں لکھ سکتی۔ اسے جگ بیتی لکھنے کی پریشانی لاحق رہتی ہے۔

میں اکیلی تو نہیں
میرے اندر کئی عورتیں قید ہیں

کتنی عورتیں تو انکساری سے کہا گیا۔ کشور ناہید تیسری دنیا کی سب عورتوں کے دکھوں اور پریشانیوں کو سمیٹنے کے لیے کوشاں نظر آتی ہے۔

خیر تیسری دنیا کی حد تک کشور کا کرب میری سمجھ میں آتا ہے۔ مگر یشودھا، نورجہاں، ممتاز محل کی ذمہ داریاں اپنے سر لینے کی اس بی بی کو کیا ضرورت تھی۔ یہ عورتیں تو اپنے اپنے حال میں مگن تھیں۔

آپ بیتی بھی یہیں کہیں ہونی تو چاہیے۔ آخر لکھنے والا لکھتے وقت اپنے نجی تجربوں کو پوٹلی بنا کر الگ تو نہیں رکھ دیتا۔ مگر دقت یہ ہے کہ درمیان میں تیسری دنیا آکھڑی ہوتی ہے اور نیا شعور حائل ہو گیا ہے۔ یوں اس پر پردے پڑ گئے ہیں۔

چلو کسی طرح بھی سہی ہماری شاعری میں عورت کی آواز تو سنائی دی اور خاص طور پر غزل میں۔ اس صنف کی مردانہ روایت میں ایک دراڑ تو پڑی۔ رقیب کا احوال سنتے سنتے ہم تھک گئے تھے۔ کشور ناہید کے آنے سے یہ ہوا کہ اب غزل میں سوکن کا ذکر بھی شروع ہو گیا ہے۔

۱۹۸۲ء

مادھو، اوبلوموف اور زاہد ڈار

مولانا حالی کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ ان کی نصیحتوں اور تنبیہوں کے باوجود اردو میں ایک فضول شاعر پیدا ہو گیا ہے جو لیس عورت کی بات کرتا ہے نہ فلسفۂ عمل، نہ پیام بیداری، نہ صبح کی نوید۔ اُلٹی یہ بات کہ

روشنی ہماری دشمن ہے
بیداری ہماری دشمن ہے
آؤ، ہم سو جائیں۔

غزل کا تو خیر خمیر ہی عشق کے تجربے سے اُٹھا ہے۔ مولانا حالی اور بعد میں آنے والے مصلحین اس کی کتنی اصلاح کر سکتے تھے۔ مگر نئی نظم کی داغ بیل تو خود مولانا حالی نے ڈالی تھی۔ حالی سے فیض تک نئی نظم کی روایت نیک چلن رہی۔ اب زاہد ڈار اس میں کھنڈت ڈال رہا ہے۔

مجھے یہ شاعری پسند ہے۔ وجہ سیدھی سادی ہے کہ مجھے زاہد ڈار پسند ہے اور زاہد ڈار مجھے اس لیے پسند ہے کہ مجھے گونچروف کا ناول اوبلوموف پسند ہے۔ زاہد ڈار نے مجھے بتایا کہ یہ ناول لینن کو بھی پسند تھا۔ میں سوچ میں پڑ گیا۔ پھر میں نے یہ کہہ کر اپنے آپ کو قائل کیا کہ عیسیٰ بدین خود موسیٰ بدین خود لینن کے پاس اس ناول کو پسند کرنے کے لیے اپنی وجوہ ہوں گی۔ ممکن ہے۔ اوبلوموف کی صورت میں یا اس کے واسطے روسی معاشرے کی بیماری کی تشخیص میں اسے مدد ملی ہو۔ میرے وجوہ مختلف ہیں۔

ہیں تو اوبلوموف جیسی فالتو اور نکھد مخلوق کو تہذیب کے لیے باعث برکت جانتا ہوں۔ فلسفۂ عمل برحق مگر ایک بھلے معاشرے میں کچھ بے عمل لوگ بھی تو ہوتے چاہئیں؟ ایسے فالتو لوگ جنہیں کوئی کام ہی نہ ہو سوائے اس کے کہ تصوّرِ جاناں میں گم بیٹھے رہیں یا بلا وجہ بلا سبب خاک پھانکتے پھریں۔ یا ٹی ہاؤس میں بیٹھے چائے پیتے رہیں۔ فالتو آدمی کا کردار یوں تو انقلاب سے پہلے کے روسی فکشن میں تواتر سے پیش ہوا ہے مگر اوبلوموف کی شکل میں وہ اپنی معراج پر نظر آتا ہے۔ زاہد ڈار سے جب میری ملاقات ہوئی تو میں خوش ہوا۔ ناولوں کے کردار زندگی میں دیکھنے کو کہاں ملتے ہیں۔ اس اپنے معاشرے میں جو فلسفۂ عمل میں پورا الیقین رکھتا ہے۔ علامہ اقبال کے حوالے سے نہ سہی ڈیل کارنیگی کے حوالے سے سہی مجھے اس فالتو آدمی کا دم بہت غنیمت نظر آیا۔

آپ کہیں گے کہ یہ تو شخص کا بیان ہے۔ درست ہے مگر مجھے یہاں شخص اور شاعر کے درمیان تفاوت دکھائی نہیں دیا۔ یہ شخص جیسے زندگی کرتا ہے۔ ویسے ہی شاعری کرتا ہے۔ لکھنے والا لکھتے ہوتے زندگی سے کتنا ہی قریب رہنے کی کوشش کرے پھر بھی ایک سطح تو قائم کرتا ہے جو روزمرہ زندگی کی سطح سے کسی قدر مختلف کسی قدر بلند ہوتی ہے۔ یہاں سطح کا کوئی ایسا فرق نظر ہی نہیں آتا۔ زاہد ڈار سے باتیں کرتے کرتے اس کی نظمیں پڑھنی شروع کر دیں۔ بس یہی لگے گا کہ ہم اسی تسلسل میں کہیں سے کہیں پہنچ گئے ہیں۔ نظمیں ایسے لکھی ہیں جیسے نجی باتیں کی جا رہی ہوں۔ اس بھلے آدمی نے کم از کم بیان کا کوئی ایسا اسلوب وضع کر لیا ہوتا جو اس کے کرتے پاجامے اور چپل سے مختلف ہوتا۔ آخر عشقیہ شاعری ہے۔ اس میں تھوڑے سے ریشمیں لفظ تھوڑے سے تشبیہ استعارے آجاتے تو کیا مضائقہ تھا۔ مگر زاہد ڈار نے زندگی میں کبھی ٹائی نہیں باندھی اور شعر میں کبھی اضافت استعمال نہیں کی۔ خود اکل کھرا ہے۔ ویسی ہی اس کی شاعری اکل کھری ہے۔ ان نظموں کو اس کے زمانے کے کسی بھی مکتبۂ فکر کے ساتھ جوڑ کر کسی بھی گروپ کی شاعری

کے برابر رکھ کر دیکھیے یہ نظمیں اس سنگت سے ایسے ہی رستا تڑا تی نظر آئیں گی جیسے زاہد ڈار میز پر کسی ناپسندیدہ شخص کے آ بیٹھنے پر اٹھ کھڑا ہوتا ہے اور ٹی ہاؤس سے باہر جاکر جنگلے پہ جا بیٹھتا ہے۔

یہ آخری بات ذرا دھیان سے سن لی جائے تو اچھا ہے اس لیے کہ کتاب کے دیباچہ میں ایک گھپلا پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہا گیا ہے کہ "زاہد ڈار ان شاعروں کے جھرمٹ میں اردو ادب میں نمودار ہوا جو اپنے آپ کو جدید تر اردو نظم کا دبستان قرار دیتے تھے"۔ یہ غالب احمد کی نظر کا کمال ہے کہ اس نے زاہد ڈار کو جھرمٹ میں دیکھ لیا۔ میں نے تو شخص اور شاعر دونوں کو اکیلا کھڑا ہی دیکھا ہے۔ اس موقع پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس شاعر کا واقعۂ پیدائش بیان کر دیا جائے جو جانتے ہیں وہ تو جانتے ہی ہیں جو نہیں جانتے ان کو یہ بتا دیا جائے کہ زاہد ڈار نے اپنے دوستوں دشمنوں سے چھپ کر شاعری شروع کی تھی۔ جب نظموں سے کاپی بھر گئی تو اس نے صفدر میر کو رازداں بنایا اور اس وعدے پر یہ کاپی اس کے حوالے کی کہ کسی کو یہ نظمیں دکھائی نہ جائیں نہ بتایا جائے کہ میں شعر کہتا ہوں۔

خوشبو دینے والی چیزیں کہاں چھپی رہ سکتی ہیں۔ صفدر میر سے رہا نہ گیا۔ اس بھلے آدمی نے چند دوستوں کے سامنے یہ راز اگل دیا۔ عسکری صاحب نے یہ سنا اور نظموں کی کاپی اچک لی۔ ان دنوں وہ کراچی کے ایک نئے ادبی پرچہ 'سات رنگ' کی سرپرستی کر رہے تھے۔ انھوں نے سوچا کہ یہ نظمیں وہاں شائع کی جائیں۔

"مگر زاہد ڈار تو مجھے جیتا نہیں چھوڑے گا۔"

"کسی اور نام سے چھاپے دیتے ہیں۔ بتاؤ کس نام سے۔"

صفدر میر نے سوچا اور کہا "مادھو کے نام سے چھاپ دیں"

ویسے تو مادھو ایک محترم نام ہے۔ مگر صفدر میر کو اس نام کا خیال مٹی کے مادھو کے حوالے سے آیا تھا۔ خیر اکٹھی پانچ چھ نظمیں مادھو کے نام سے 'سات رنگ' میں چھپیں۔ مت پوچھو

ٹی ہاؤس میں کیسا زلزلہ آیا۔ وہ گروپ جسے غالب احمد نے جدید تر اردو نظم کا دبستان قرار دیا ہے۔ آئے سو چلائے جیسے اس کی نئی شاعری کے خلاف کوئی بہت بڑی سازش ہو گئی ہے۔

بہت تُھکا فضیحتی کی کہ مادھو نام کا یہ فضول شاعر کون ہے جس نے اتنی واہیات بچکانہ نظمیں لکھی ہیں۔ یہ شاعر تو اس قابل ہے کہ اسے نیلا گنبد میں کھڑا کر کے جوتیاں لگائی جائیں۔ زاہد ڈار نے معمول کے مطابق اس شام بھی ان کے ساتھ بیٹھ کر چائے پی۔ ان سے بڑھ کر اس نے مادھو کو برا بھلا کہا۔ چاند پر جوتیاں لگانے کی تجویز سے سو فیصدی اتفاق کیا۔

مگر شاعری کے عام قارئین جنھوں نے جدید تر نظم والوں کی نئی لسانی تشکیلات کو الفحراث کی کاوشوں کے خانے میں ڈال دیا تھا ان نظموں پر بہت چونکے۔ عسکری صاحب نے مجھ سے کہا کہ یار بہت خط آ رہے ہیں کہ یہ مادھو کون ہے۔ اس کے متعلق کچھ بتانا چاہیے۔ میں نے کہا کہ اچھا میں بتاتا ہوں۔ اور میں نے ایک چلتا سا مضمون لکھا پوچھتے ہیں وہ کہ مادھو کون ہے؟ اب تو یاروں کی دانست میں بلی تھیلے سے باہر آگئی اور فتح محمد ملک کی نقادانہ نظر نے سازش کو کرید کر نظموں کے اصلی خالق کا بھی اپنی دانست میں پتا چلا لیا۔ اس عزیز نے ان سب نظموں کو سعید محمود سے منسوب کر دیا۔ لیجیے سازش بے نقاب ہو گئی۔ میں چور بن گیا۔

جب رفتہ رفتہ مادھو کا بھید کھلا تو نئی لسانی تشکیلات والے زاہد ڈار پر پل پڑے کہ تم ہم سے چھپ کر یہ کیا بکواس کر رہے تھے۔ ان لوگوں کا غصہ بجا تھا وہ تو شاعری کو تعقل اور تفکر سے وزنی بنا رہے تھے اور اردو کے لیے نئی لسانی تشکیلات کا جامہ بیونت رہے تھے۔ یہاں تعقل اور تفکر سے بے نیاز آدمیوں والی زبان میں سیدھی سادی باتیں۔

محنت کر اور روٹی کھا
آجا بھائی واپس آ

جیسے مولوی اسمٰعیل میرٹھی دوبارہ پیدا ہو گئے ہوں۔ مگر مولوی اسمٰعیل میرٹھی نے عشق نہیں کیا تھا۔ [illegible] کے پاس بچوں والی معصومیت تھی۔ عاشقوں والی معصومیت نہیں تھی۔

سڑک کے کنارے
ایک عورت بھی اور میں تھا

یہ معصومیت یہ احساس تحیر میر کی یاد دلاتا ہے۔ اردو کی نئی نظم کو تو یہ پتا نہ چل سکا کہ عشق بات کس زبان میں کرتا ہے۔ جذباتیت میں شرابور ایک زبان تراشی گئی۔ رومانیت زدہ اور مصنوعی۔ ناہد کمار کے یہاں عشق اپنے اظہار کے لیے فلک سے ستارے اور لفظ توڑ کر نہیں لاتا۔ بس روز بولی جانے والی اسی ہماری تمھاری زبان سے کام چلاتا ہے۔ مگر یہ کہ اس کے چھو جانے سے یہی سادہ لفظ ایک نئی سی سچائی سے لبریز نظر آتے ہیں۔ نظموں کو پڑھتے ہوئے مجھے بار بار ایسا لگتا ہے کہ جیسے نئی شاعری کے چکر سے نکل کر میر کی طرف جا رہا ہوں۔

میرے خیال میں وہ عورت
دنیا کی لذیذ ترین عورت ہے

. . . .

میرا جی چاہتا ہے کہ میں اس کو کھا جاؤں
میں اس کو پورے کا پورا نگل جانا چاہتا ہوں

. . . .

بھلا کہیں گھاگ عاشق اور منجھے ہوئے شاعر ایسی زبان میں بات کرتے ہیں یہ تو زبان ہی دوسری ہے۔

میں اپنی آنکھوں سے اس کو چومتا اور چاٹتا ہوں
میں اپنی آنکھوں سے اس کو کھاتا رہتا ہوں

وصل اس کا خدا نصیب کرے
میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

اگر وہ چاہے تو میں خاموش رہوں
اگر وہ چاہے تو میں باتیں کرتا رہوں

. . . .

وہ اگر چاہے تو میں خوش رہوں
وہ اگر چاہے تو میں روتا رہوں
وہ چاہے تو میں مر جاؤں
وہ چاہے تو میں زندہ ہو جاؤں

ایسے تو میرا بائی باتیں کیا کرتی تھی ؎

جو پہراوے سوئی پہروں
جو دے سوئی کھاؤں
جہاں بٹھا دے تت ہی بیٹھوں
بیچے تو بک جاؤں

مگر میں پھر اور پیچھے جاتا ہوں۔ اس زمانے میں جب مرد اور عورت ابھی جنّت سے نکل کر زمین پر آئے تھے۔ ایک دوسرے سے بچھڑ گئے تھے مرد عورت کو پکار رہا ہے یہ وہ زمانہ تھا جب مرد نے ابھی عورت کے لیے تشبیہیں نہیں تراشی تھیں اس کی آنکھ بس آنکھ تھی چشمِ غزال نہیں بنی تھی۔ ہونٹ گلاب کی پنکھڑی نہیں بنے تھے، بس ہونٹ تھے۔ بس وہ عورت تھی اور اسے رجھا رہی تھی کسی تشبیہہ کی شرمندۂ احساں ہوئے بغیر، کسی اسم صفت کے بغیر۔ آپ نے دیکھا کہ زاہد ڈار کی نظموں میں اسم صفت بہت مشکل سے آتا ہے۔ ورنہ عشقیہ شاعری کرنے والوں نے تو اسمائے صفت کے وہ انبار لگائے ہیں کہ ایذرا پاؤنڈ نے جھنجھلا کر اسمائے صفت کو شاعری میں ممنوع قرار دینے کی ٹھانی تھی۔

اسم صفت تو یہاں بے شک ڈھونڈنے ہی سے ملے گا مگر اسمائے فطرت کی فراوانی

ہے۔ نئی شاعری میں تو سماجی اور سیاسی شعور پر اتنا زور ہے کہ کائنات اور فطرت کے شعور کی چھٹی ہو گئی ہے۔ زاہد ڈار سماجی اور سیاسی معاملات کے بارے میں زیادہ تردد کرتا نظر نہیں آتا۔ بلکہ اس نے تو صاف صاف کہہ دیا ہے کہ

میں ایک عورت سے محبت کرتا ہوں
میں اس زمین کے سارے انسانوں سے محبت نہیں کر سکتا

زاہد ڈار نے بہت اچھا کیا کہ اپنی TERMS واضح کر دیں ورنہ یہ انسان دوست دانشور عاشقوں اور شاعروں سے بہت واہیات تقاضے کرتے ہیں۔

فطرت کے سلسلہ میں بھی زاہد ڈار نے اپنی پوزیشن واضح کر دی ہے ؎

اگر وہ عورت نہ ہو
تو سورج اور ستارے چمکتے رہیں یا بجھ جائیں
دریا بہتے رہیں یا رُک جائیں
پہاڑ کھڑے رہیں یا دھواں بن کر اُڑ جائیں
جنگل اور باغ لہلہاتے رہیں یا جل کر راکھ ہو جائیں
میرے لیے سب برابر ہے۔

مگر وہ عورت ہے اس لیے سورج، ستارے، دریا، پہاڑ، جنگل، باغ سب کے یہاں بہت معنی ہیں۔ میرے آسودہ ہونے کے لیے تو اتنا بیان بھی بہت ہے۔

بارش میں نہانے کے بعد
درختوں کی خوشبو
گھاس پر ننگے پاؤں چلنے کی لذت
گیلی ہوا میں سانس لینے کا نشہ

مگر زاہد ڈار کے سفرِ عشق میں تو کائنات کے مظاہر اس طرح نظر آتے ہیں جس طرح رزمیہ

اور داستان کے سورماؤں کے مہماتی سفر میں نظر آتے تھے۔ بیچ میں ایک عورت کے ہونے سے کائنات کے پورے منظر میں کتنی جان پڑ گئی ہے اور کتنے معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ اس منظر میں در ہمی صرف دو صورتوں سے پیدا ہوتی ہے اس عورت کے نہ ہونے کے خیال سے اور جنگ کے تصور سے۔ اس شاعری میں جنگ اور عورت دو متحارب طاقتیں نظر آتی ہیں اور اس شاعری کو پڑھتے ہوئے مجھے احساس ہوا کہ امن کے نظریے پیش کرنے سے جنگ نہیں رک سکتی۔ جنگ کا توڑ عشق ہے، عورت کا تصور جو مرد کے اندر اترا ہوا ہے۔ مگر اس سے مجھے ایک اور خیال آیا۔ اور میں نے زاہد ڈار سے کہا کہ

"جنگ وحشیانہ تو اس صورت میں ہوتی ہے کہ وہ نظریات اور تصورات کے نام پر لڑی جائے لیکن جو جنگ ہیلن کے نام پر لڑی گئی وہ تو ہیلن کے لیے تھی۔"

زاہد ڈار نے جواب دیا:

"میں اس جنگ کے بھی خلاف ہوں۔"

"اچھا اگر اس عورت کی خاطر جنگ لڑی جائے تو؟"

زاہد ڈار اس پر خاموش ہو جاتا ہے۔

سنہ ۱۹۸۲ء

خالدہ حسین کی پہچان

کتنے دنوں سے کہانیوں کی ایک کتاب "پہچان"، میری کتابوں کی الماری کے اگلے خانے میں رکھی ہے۔ اسے اُٹھاتا ہوں، کہانیاں پڑھتا ہوں، رکھ دیتا ہوں۔ پھر جب طبیعت اس طرف آتی ہے تو انھیں کہانیوں کو پھر پڑھتا ہوں پھر رکھ دیتا ہوں۔ ان پر لکھنا چاہتا ہوں۔ لکھ نہیں پاتا۔ کچھ کہانیاں جادوگرنیاں ہوتی ہیں وہ اپنے سحر میں تو لے لیتی ہیں مگر راستہ نہیں دیتیں۔ میں ان کہانیوں کے سحر میں ۱۹۶۲ء سے چلا آرہا ہوں۔ بس اس وقت ۱۹۶۲ء ختم ہو رہا تھا کہ ادبِ لطیف میں ایک کہانی "مئی" ناصر کاظمی کے اس تبصرے کے ساتھ شائع ہوئی "یہ افسانہ تنہا روحوں کی کتھا ہے"۔ لکھنے والی کا نام تھا خالدہ اصغر۔ اب خالدہ حسین اس کہانی کو اپنے تخلیقی سفر کا نقطۂ آغاز بتاتی ہیں۔

تو یہ افسانہ نگار ۱۹۶۲ء کے ختم کے ساتھ ساتھ شروع ہوئی ہے۔ بس یہی وہ زمانہ تھا۔ جب اُردو افسانے نے ابھی ابھی ایک نئی کروٹ لی تھی اور ایک نیا اسلوب نشوونما پانے لگا تھا۔ انور سجاد اور بلراج مینرا پہلے سے لکھ رہے تھے۔ لیکن اب آکر ان کے افسانے کی نہج بالکل بدل گئی تھی اور ایک نئے اسلوب سے شناسائی حاصل کر رہی تھی۔ پھر کچھ نئے نئے نام دیکھنے اور پڑھنے میں آئے۔ مجھے یاد پڑتا ہے کہ ۱۹۶۳ء ہی کے بیچ سریندر پرکاش کا ایک افسانہ ادبِ لطیف میں شائع ہوا تھا۔ میرے لیے یہ نام بھی نیا تھا اور افسانہ بھی۔ نام اور بھی نئے نئے سامنے آئے۔ اپنے نئے پرانے افسانوں کے ساتھ۔ اور پھر تو ان کی بہتات ہوتی چلی گئی۔ نئے ناموں کو جلدی سے یاد کر لینا اور قبول کر لینا ہر ایک کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ بہر حال میرے ذہن

میں دو نام اٹک گئے، خالدہ اصغر اور سریندر پرکاش۔ آخر جب نئی فصل بازار میں آتی ہے تو آپ پوری فصل کو تو آنکھ بند کرکے سر پہ نہیں اُٹھا لیتے۔ چھابڑی میں سے اپنی پسند کے دانے چنتے ہیں۔ دانے اور بھی اچھے تھے۔ مگر یہ دو والے زیادہ اچھے لگے تھے۔

ناصر کاظمی نے 'ممی' کو پڑھ کر یہ رائے ظاہر کی تھی کہ یہ افسانہ مروجہ افسانے سے کچھ الگ الگ دکھائی دیتا ہے "نہ تو روایتی افسانے کی طرح شروع ہوتا ہے اور نہ ہی اس کا انجام روایتی طریقہ پر قاری کو کسی واضح نتیجہ پہ پہنچاتا ہے"، روایتی افسانے سے اس انحراف نے بہت جلدی نکھر کر ایک نئے اسلوب کا پتہ دیا اور خالدہ اصغر کا نام اُبھرتے ہوئے نئے افسانہ نگاروں میں الگ پہچانا جانے لگا اور پھر علامتی اور تجریدی افسانے کا ایک نمائندہ نام بن گیا۔ لیکن ع

حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

ویسے پھولوں کے ہر موسم اور ادب کی ہر فصل کے ساتھ یہ واقعہ تو گزرتا ہی ہے کہ کچھ کلیاں چٹکنے کے ساتھ ہی مرجھا جاتی ہیں۔ کوئی نہ کوئی بات ہو جاتی ہے کہ پھول نہیں بن پاتیں۔ نوخیزوں میں لکھنے والے کے لئے نئی نئی افسری اور لکھنے والی کے لیے شادی اکثر دیکھا گیا ہے کہ قاتل ثابت ہوتی ہے۔ پس خالدہ اصغر کا افسانے کے منظر سے اوجھل ہو جانا عجیب نہیں تھا۔ عجیب عذرا کی واپسی تھی۔ ادب میں آدمی جا کر کم ہی واپس آتا ہے اور آتا بھی ہے تو اس کا انجام کچھ اچھا نہیں ہوتا۔ فکر و احساس کی سطح پر وقت آگے نکل گیا ہوتا ہے۔ وہ اپنے پچھلے مقام پر اٹکا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ خدا کا شکر ہے کہ یہاں ایسا نہیں ہوا۔

واپسی میں شاید اس واقعہ کو بھی دخل ہو کہ نئے افسانے کے نقادوں نے خالدہ اصغر کے نام کو اپنے حافظہ سے محو نہیں ہونے دیا۔ ہندوستان میں نئے افسانے کے نقادوں نے انہیں زیادہ یاد رکھا اور ہندوستان تو ویسے بھی دیومالا کا ملک ہے کیا عجب ہے کہ وہاں نئے افسانے والے اس بہانے اپنے لیے ایک ایجنڈا بنا لیتے۔ مگر بی بی بارہ تیرہ سال

گم رہنے کے بعد واپس آگئی۔ اس عرصے میں وہ خالدہ اصغر سے خالدہ حسین بن چکی تھی۔

اب جو مجموعہ 'پہچان'، کے نام سے ہمارے ہاتھوں میں آیا ہے اس میں خالدہ اصغر اور خالدہ حسین کے افسانے رلے ملے نظر آتے ہیں۔ خالدہ حسین نے کتاب ترتیب دیتے وقت جتنے افسانے لکھے سب شامل کر لیے۔ مگر خالدہ اصغر مرحوم کے سب افسانوں کو شامل کرنا ضروری نہیں سمجھا۔ کچھ افسانوں کے عنوان میرے حافظے میں اٹکے رہ گئے ہیں مثلاً دہانِ زخم' زہین' دھوپ چھاؤں'۔ جو بارہ ناموں والے افسانے یہاں نظر نہیں آتے۔ معیار کے اعتبار سے تو وہ چھانٹی کے مستحق نہیں تھے۔ انتخاب کی اگر گنجایش تھی بھی تو خالدہ حسین کے افسانوں میں تھی، خالدہ اصغر کے افسانوں میں نہیں۔ بہرحال افسانہ نگار کے پاس بھی اس انتخاب کے لیے اپنے کچھ وجوہ ہوں گے۔

ناصر کاظمی نے 'منی'، کو "تنہا روحوں کی کتھا،، کہا تھا مجھے یہ سب کہانیاں مل جل کر ایک تنہا روح کی کتھا دکھائی پڑتی ہیں۔ ان کہانیوں میں ایک کہانی ہے 'گونگی شہزادی'، یہ ایک کمسن لڑکی کی کہانی ہے جو ظاہر میں چپ رہتی ہے مگر اس کے اندر طوفان اُٹھا رہتا ہے۔ گھر کے بچے جو ناٹک کھیلتے ہیں اس میں یہ لڑکی گونگی شہزادی کا پارٹ ادا کرتی ہے۔ جب وہ ریہرسل کا تقاضا کرتی ہے تو جواب ملتا ہے "ارے کیسی ریہرسل۔ تو تو گونگی شہزادی ہے۔ بس چپکے سے بیٹھی رہنا۔ سب کچھ خود ہی ہوتا رہے گا" یہ لڑکی یوں بھی گونگی شہزادی ہے۔ چپکی بیٹھی رہتی ہے یا چپ چاپ چلتی پھرتی رہتی ہے۔ اردگرد جو کچھ ہو رہا ہے اس کا ظاہر میں کوئی ردِ عمل نہیں ہوتا۔ البتہ ہر بات اس کے اندر جا کر ہنگامہ پیدا کرتی ہے۔ مگر یہ اس ایک لڑکی کا حال تو نہیں ہے اس مجموعہ کی سب کہانیوں میں یہی کہانی چلتی ہے۔ بالیوں کہیے کہ یہ سب کہانیاں ایک گونگی شہزادی کی کہانی سناتی ہیں۔ یہی گونگی شہزادی چہرہ بدل بدل کر ہر کہانی میں آتی ہے۔ کبھی اس کردار کے بھیس میں کبھی اس کردار کے بھیس میں۔ کہیں یہ کمسن لڑکی ہے۔ کہیں جوان لڑکی ہے کہیں بیاہی عورت۔ کبھی کبھی مردانہ

بھیس میں بھی ظاہر ہو جاتی ہے۔ مگر روح وہی ایک ہے۔ وہی ایک اس کا آشوب خود چپکی بیٹھی رہتی ہے۔ سب کچھ خود ہی ہوتا رہتا ہے ارد گرد جو کچھ ہو رہا ہے۔ ظاہر میں اس کا اس پر کوئی اثر نہیں ہو رہا مگر واقعہ یوں ہے کہ معمولی سے معمولی واقعہ، چھوٹی سے چھوٹی بات ظاہر کی سطح سے آرام سے رس کر اندر اُترتی ہے اور ہلچل پیدا کرتی ہے۔

تو اصل میں یہ زیر زمین دوز کہانیاں ہیں۔ ہلچل اور ہنگامہ بہت ہے لیکن سب تہہ کے نیچے۔ اوپر کی سطح پر خاموشی ہے، بے حرکتی ہے" اس نے جیسے کسی اندھے کنوئیں سے پوچھا،، اس قسم کا بیان ان کہانیوں میں بار بار آتا ہے اور درست آتا ہے یہاں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ مگر وہ کنوئیں کی گہرائی میں سے آتی ہیں۔ بلکہ اکثر اوقات زمین سے کان لگا کر سننے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

مگر یہ مت سمجھیے کہ افسانہ نگار نے خارج کی سطح کو منہا کر دیا ہے۔ جس طرح کے علامتی اور تجریدی افسانے کی بہتات ہے اس میں تو یہی ہو رہا ہے۔ یہ افسانہ نگار جیسے خوفزدہ ہوں کہ خارج کی سطح کے اقرار کے ساتھ ان کے افسانے کا نام علامتی افسانے کے دفتر سے کٹ جائے گا۔ پھر ان کا شمار حقیقت نگاروں کے ساتھ ہونے لگے گا۔ خالدہ حسین کبھی ایسے وہم میں مبتلا نظر نہیں آتیں۔ یہاں خارج کی سطح کا اقرار ہے۔ یہ افسانے پڑھتے ہوئے ہم روز مرہ کے واقعات ہی کی دنیا میں ہوتے ہیں مگر بات یوں ہے کہ یہاں کوئی واقعہ خارج کی سطح پہ گزر کر معدوم نہیں ہو جاتا۔ ہر واقعہ خارج کی سطح سے اتر کر داخل کی سطح پر گزرتا ہے اور ایک آشوب پیدا کرتا ہے ستاروں سے بچھڑی ہوئی ایک تنہا روح کا آشوب۔

یہ تنہا روح جب اپنے آپ سے باہر آتی ہے تو بھی اس کے لیے آشوب ہی ہے۔ "سواری" میں وہ ایک شہر آشوب سے دوچار ہے شہر کو کیا ہو گیا ہے۔ شہر والوں کو کیا ہو گیا ہے۔ کچھ پتا نہیں چلتا۔ آفت زدہ شہر اپنے یہاں کے اور افسانوں میں بھی نظر آتے

ہیں۔ مثلاً کرشن چندر کے 'ان داتا' ہیں۔ مگر وہاں آفت عیاں ہے۔ پوری طرح ظاہر ہے کہ شہر کو کیا ہو گیا ہے۔ شہر والوں کو کیا ہو گیا ہے۔ کوئی بات ڈھکی چھپی نہیں ہے مگر 'سواری' میں تو کچھ پتا ہی نہیں چلتا کہ شہر کو کیا ہو گیا ہے یا کیا ہونے والا ہے۔ کوئی آفت آنے والی ہے یا آچکی ہے بس ایک بدشگنی کی بھید بھری فضا ہے۔ لال لہو آسمان پیلے ہلدی چہرے۔ ایک وہ تین مجوسی تھے جو آسمان پہ نظریں جمائے ایک ستارے کا تعاقب کرتے ایک مبارک خبر کے ساتھ بیت اللحم میں داخل ہوتے تھے۔ ایک یہاں تین پُراسرار آدمی ہیں جو آسمان پہ سرخی کا تعاقب کرتے ایک نامبارک خبر کے ساتھ اس شہر میں داخل ہوئے ہیں۔ یہ تین پُراسرار آدمی کون ہیں آسمان کی سرخی ان سے کیا کہتی ہے اور بدشگنی کی دھند میں لپٹی جو ایک مہک کبھی کبھی آتی ہے اس میں کیا بھید ہے اور پھر شہر میں داخل ہونے والی سواری۔ یہ سواری کیسی ہے۔ اس کے پردے کے اندر کیا ہے۔ کوئی بات واضح نہیں ہے۔ میرا ذہن یہاں سے بھٹکتا ہے۔ اور داستانوں کے آفت زدہ شہروں کی طرف جاتا ہے۔ اس شہر کی طرف جو ایک آواز کے سحر میں تھا کہ اچانک پہاڑ سے آواز آتی اور شہر میں دہشت پھیلتی جاتی۔ شہر نیم روز کی طرف کہ مقررہ دن مقررہ وقت پر گاؤ سوار نوجوان ایک مرتبان کے ساتھ ظاہر ہوتا۔ غلام مرتبان ایک ایک آدمی کے سامنے رکھ جاتا۔ لوگ مرتبان میں جانے کیا دیکھتے کہ رونے لگتے۔ مگر داستانوں میں ہر ایسی صورت حال میں کوئی مہم جو خطر پسند شہزادہ ظاہر ہوتا ہے جو بھید کی تہہ تک پہنچنے کا بیڑا اُٹھاتا ہے اور شہر کو دہشت سے نجات دلاتا ہے مگر 'سواری' کے شہر میں کوئی ایسا مہم جو خطر پسند شہزادہ ظاہر نہیں ہوتا۔ بس ایک متجسس روح ہے۔ جو حیران و پریشان بھٹکتی پھرتی ہے ؎

خیر ہو شہر شبنم و گل کی

کوئی پھرتا ہے آس پاس اُداس

اور بھید گہرا اور تہہ [illegible] ہوتا جاتا ہے۔

کہانی کی یہ صورت اس کہانی سے کس قدر مختلف ہے۔ جس سے ہم تیسری اور چوتھی دہائیوں میں متعارف ہوئے تھے۔ وہاں آخر میں گتھی سلجھتی ہے اور صورت حال منوّر ہوتی ہے یہاں ابہام بڑھتا چلا جاتا ہے اور آخر میں پوری صورت حال ایک بھید بن جاتی ہے۔ تیسری اور چوتھی دہائیوں والی کہانی میں کوئی سماجی مسئلہ ہوتا تھا یا کوئی نفسیاتی پیچ۔ یہاں معاملہ کچھ اور ہے۔ کہانی کا آغاز تو روز مرّہ کے بیان ہی سے ہوتا ہے۔ یہی لگتا ہے کہ ہم زندگی کی سماجی سطح پر حرکت کر رہے ہیں۔ مگر رفتہ رفتہ ایک عجیب سی سطح اُبھرنے لگتی ہے۔ بیان معمول کا ہوتا ہے مگر پھر غیر معمول کا رنگ پکڑنے لگتا ہے جیسے معلوم سے نامعلوم کی طرف سفر شروع ہو گیا ہو۔ "دھوپ چھاؤں" میں جو اس مجموعہ میں شامل نہیں ہے کیا ہوتا ہے۔ شروع میں روز مرّہ کا بیان گھریلو ذکر اذکار مگر اسی فضا میں جہاں ہر بات معمول کے مطابق چل رہی ہے عذرا کی حیرت جاگنے لگتی ہے۔ برابر والی سرخ کوٹھی، کوٹھی سے برآمد ہونے والے مسٹر کوپر اور ان کی گوری خوبصورت لڑکی گنتی ایسی پتلی لکڑی کی دیوار کے اس طرف رہنے والے لوگ، ان کی آوازیں۔ سب کچھ ایک بھید بنتا چلا جاتا ہے۔ "اپنے آگے پیچھے چاروں طرف وہ جہاں بھی دیکھتی بھید ہی بھید بکھرے نظر آتے۔ وہ سب لوگ جن کی طرف اس کا دل کھنچتا کسی اور ہی دنیا سے آئے لگتے۔" ؎

درد کچھ معلوم ہے یہ لوگ سب
کس طرف سے آئے تھے کیدھر چلے

جو لوگ بالکل سیدھے اکہرے نظر آتے ہیں وہ بھی پھر بھید بن جاتے ہیں اور جب اچانک عذرا کے ہاتھ کو تبسم کا ہاتھ چھو جاتا ہے۔ تو جیسے "ایک بھید اسے چھو کر گزر گیا" بھیدوں کے بیچ ایک اور بھید۔

"پہچان" میں رشید کے لیے اس کے پیٹ سے نکلا ہوا منّا اس کے لیے بھید بن جاتا ہے۔ "ایک منا پڑا سوتا ہے اور ایک منّا کہیں چلاتا ہے اور میں حساب کرتی ہوں کہ کہیں ہیرا کوئی اور منّا تو نہیں ہے اور مجھے بالکل یاد نہیں آتا۔ اگر منّا کہیں اور پڑا چلاتا نہیں تو یہ رونے

کی آواز کیسی ہے اور اگر مُنّا میرے پاس پڑا سوتا اور خراٹے لیتا ہے تو وہ کون سا مُنّا ہے۔
جو چلاتا ہے۔ پھر ہیں چلتے میں حساب لگاتی ہوں کہ دیکھو یہ میں ہوں اور یہ مُنّا ہے۔" مگر
وہ کون تھی جو میلے میں برقع پوش نظر آئی تھی۔

"وہ کون تھی؟" میں نے مُنّے سے پوچھا۔

"پہلے امّاں تھی۔ پھر آگے چل کر نہیں تھی۔"

رشیدہ کے لیے یہ ایک بھید ہے۔ مگر زمین، میں شہر میں ہے۔ رشیدہ ہی دوسرا
روپ یاکوئی اور۔ اندھیرے اور تنہائی کے خوف میں مبتلا۔ لوگوں کے غائب ہو جانے مرنے
کے اندیشہ میں گرفتار۔ وہ اس بھید کو پاتی دکھائی دیتی ہے "ایک دھندلا سا احساس اسے
یہ ہوتا کہ اب جو کچھ ہو رہا ہے آنکھوں کے سامنے ہے وہ کسی اور دنیا میں ہو رہا ہے جہاں
ہمارے دوسرے وجود موجود ہیں اور ایک دنیا اور ایک اپنا آپ ہم اپنے پیچھے چھوڑ
آئے ہیں۔"

تو یہ تو معاملہ ہی اور سے اور ہو گیا۔ تیسری چوتھی دہائی کے افسانہ نگار کے لیے
حقیقت اتنی تھی جتنی دکھائی پڑتی ہے۔ اور آدمی اتنا تھا جتنا یہاں موجود ہے خالدہ حسین
کے افسانوں میں حقیقت کچھ وہ ہے جو نظر آ رہی ہے کچھ وہ ہے جو نظروں سے اوجھل ہے
آدمی یہاں بھی ہے کہیں اور بھی ہے۔ جیسے مُنّا یہاں پڑا سو رہا ہے اور کہیں اور سے
اس کے رونے کی آواز آ رہی ہے۔ ان افسانوں میں سارا مسئلہ یہی ہے کہ مُنّا یہاں سو رہا
ہے۔ پھر اس کے رونے کی آواز کہاں سے آ رہی ہے۔ بس اسی سے یہ افسانے دو سطحی بن
گئے ہیں۔ یہاں سے شروع ہوتے ہیں کہیں اور جا کر ختم ہوتے ہیں۔ خارج کی سطح پر چلتے
چلتے، ہم کبھی داخل میں اُتر جاتے ہیں اور پھر آوازیں ایسے آتی ہیں جیسے کنویں سے آ رہی
ہوں۔ کبھی یوں ہوتا ہے کہ اس زمین پہ چلتے چلتے لگتا ہے کہ، ہم کسی اور زمین پر نکل گئے
ہیں یا اس زمین پہ چلتے ہوئے کسی دوسری زمین پر بھی چل رہے ہیں۔ اس طرح یہاں

داخل خارج اور حقیقی اور ورائے حقیقی مل جل گئے ہیں۔

تو خالدہ حسین کو اوپر سے علامت کا رنگ چھڑکنے کی ضرورت پیش نہیں آتی — سوچنے اور چیزوں کو دیکھنے کا انداز ہی کچھ ایسا ہے کہ بیان میں ایک علامتی سطح ابھر آتی ہے اور کہانی دو سطحی بن جاتی ہے اور شاید اسی لیے انھیں نثر میں شاعری کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ اور یہ کتنی بڑی بات ہے اور خاص طور پر اس زمانے میں کہ انھیں نثر لکھنی آتی ہے۔

۸۲ء

ڈیڑھ بات اپنے افسانے پر

میں پناہ مانگتا ہوں اپنے اس قاری سے جس نے دن، پڑھا اور کہا کہ کہانی تشنہ ہے کہ تحسینہ اور ضمیر کا اختلاط تو ہوا ہی نہیں اور میں پناہ مانگتا ہوں اس قاری سے جس نے ریلیتی، پڑھا صابرہ کو دیکھا اور سوال اُٹھایا کہ انتظار حسین کے یہاں عورت کیوں نظر نہیں آتی۔ عورت جنسی تجربہ ــــــ بے شک یہ انسانی زندگی کی بڑی سچائیاں ہیں مگر میں افسوس کرتا ہوں اپنے نقادوں پر جن کے ہاتھوں میں آکر یہ سچائیاں کلیشے بن گئیں۔ نئی نفسیات کی کتابوں سے حفظ کیا ہوا سبق۔

عورت یعنی چہ؟ محض جنسی جانور؟ پھر مرد کو بھی اسی خلنے میں رکھیے۔ یہ کوئی الگ جانور تو نہیں ہے اسی مادہ کا نمہ ہے۔ خیر میں اس بحث میں نہیں پڑوں گا مجھے اپنے کام سے کام رکھنا چاہیے۔ عورت اور مرد کے درمیان جو ایک پُراسرار رشتہ چلا آتا ہے وہ کیا ہے اس کی تکمیل تو جنسی تجربے ہی میں جاکر ہوتی ہے۔ مگر یہ کیا ہوتا ہے کہ کچھ بھی نہیں ہوتا اور پھر بھی اتنا کچھ ہو جاتا ہے اور وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے بھی کم ہوتی ہے۔ آدمی کے ساتھ کیا کچھ کر جاتی ہے۔ بس اسی کیا کچھ پر میری حیرت جاگتی ہے۔ میں نے کتنی کوشش کی ہے کہ یہ کیا کچھ میری گرفت میں آجائے۔ افسانے کے جس قاری نے عورت مرد کے رشتے کو تیسری چیز یعنی کہانی کے افسانے کے واسطے سے جانا ہے اس کے لیے، دن، ایک بے کیف تحریر ہونی چاہیے یہاں کچھ بھی تو نہیں ہوتا۔ اتنا بھی نہیں ہوتا کہ تحسینہ اور ضمیر ایک دوسرے سے ایک ڈیڑھ

بات ہی کر لیں حالانکہ ایک ہی صحن میں گھوم پھر رہے ہیں۔ کتنے قریب کتنی دور۔ کم از کم باہر کی سطح پر تو کچھ بھی نہیں ہوا ہے۔ مگر اندر کتنا کچھ ہو گیا۔

ایک باریک بین بی بی نے کیا خوب تاڑا۔ کہا کہ بستی میں صابرہ کوئی نیا کردار نہیں، یہ تو وہی تحسینہ ہے۔ ہاں بالکل مجھے آئے دن نئی عورتیں تلاش کرتے کا لپکا نہیں۔ میرے لیے ایک عورت بہت ہے تو تحسینہ بھی وہی ہے، صابرہ بھی وہی ہے، پنتے، کی ناری بھی وہی ہے۔ پنتے سے مجھے خیال آیا کہ اس افسانے میں وہ عورت بھی آتی تو ہے جو میرے نقادوں کے حساب سے عورت ہو سکتی ہے۔ یہ عورت مردوں کو رجھانے کے چالیس داؤ جانتی ہے۔ میں اس عورت کو بیان کرنے لگا تھا مگر بھکشو جس کی خاطر اس عورت نے اپنا عورت پن دکھانا شروع کیا تھا، بیچ میں دم توڑ جاتا ہے اس نے بھکشو کو اپنا کتنا کچھ دکھایا ہے مگر نتیجہ تھا گت کی پرشانت صورت پرکاشت ہوئی اور عورت پسپا ہو گئی۔ مگر وہ عورت جو شرادستی کی گلی میں دم بھر کے لیے ڈیوڑھی پر آئی تھی اور جو عورتوں کے چالیس داؤ میں سے کوئی داؤ نہیں جانتی اور جس نے اپنا کچھ نہیں دکھایا بس پیر یا اجٹتی سی ایک نظر ایک نگہ نیا ہر نگاہ سے بھی کم۔ بھکشو اس مقام پر مارا گیا تھا کہ منی بھی پھر اسے نہیں بچا سکے۔ شرادستی کی اس گلی سے دور کتنے زمانے تک نگر نگر جنگل جنگل مارا مارا پھرا۔ مگر پھر اس کے قدم اسے اسی گلی میں اسی ڈیوڑھی پر لے آئے۔ ساری ریاضت بھنگ ہو گئی۔ مگر ذاکر تو اپنی شرادستی میں واپس نہیں گیا تھا۔ پھر اس سے فرق کیا پڑا۔ وہ خود آگئی اور کیسے عجب وقت میں آئی کہ باہر الگ بربادی ہو رہی تھی۔ اندر اس نے تباہی پھیلائی ع

دل ہمارا گویا دلی شہر ہے

تحسینہ، صابرہ، پتے، کی ناری جس کا کوئی نام نہیں ہے۔ وہی ایک عورت۔ تحسینہ، پھر تحسینہ اور پھر تحسینہ۔ تحسینہ کو میں نے کہاں اور کب دیکھا تھا دن، لکھنے کے بعد دیکھا تھا یا دن، لکھنے سے پہلے ان دنوں میں جب میں بھکشو یا تمہ لیے شرادستی کی گلیوں میں گھومتا پھرتا تھا یا شاید خواب میں دیکھا ہو۔ بہر حال یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ یہ عورت پوری ادھوری کس راستے سے

میرے تصور میں داخل ہوتی ہے واقعی زندگی اور واقعی لوگ بھی میرے لیے شجر ممنوعہ تو نہیں ہیں۔ مگر یوں نہیں کہ بے روک ٹوک میرے افسانے میں گھس آئیں جسے میں نے دیکھا ہے وہ پھر مجھے خواب میں نظر آنا چاہیے۔ اس کے بعد ہی وہ میرے افسانے میں رلو پائے گا ویسے یہ بھی میرے لیے ایک سوال ہے کہ واقعی زندگی زیادہ واقعی ہے یا میرے خواب زیادہ واقعی ہیں شاید میرے خواب۔

میں جب افسانہ سوچتا ہوں تو خواب میں تو نہیں ہوتا مگر کچھ ایسا جاگتا ہوا بھی نہیں ہوتا۔ ایک بات بتا دوں۔ رت جگے میں نے جلنے کرنے تھے ناصر کاظمی کے ساتھ کر لیے۔ بہت کیے۔ لگتا تھا کہ رات کو سونا کفرانِ نعمت ہے۔ اب مجھے رات کو جلدی نیند آجاتی ہے دوپہر کو قیلولہ بھی مقرر کرتا ہوں جن دنوں افسانے کا تانا بانا پھیلاتا ہوں ان دنوں نیند زیادہ آتی ہے۔ وقت بے وقت۔ افسانہ سوچنا شروع کیا اور نیند آنے لگی۔ افسانے کا تانا بانا پھر بھی پھیلتا رہتا ہے کتنی حسرت ہے کہ کبھی یہ کیفیت افسانے میں سرایت کر جائے غالب کا میں ایسا شیدائی نہیں مگر اس کی ایک حسرت میری بھی حسرت ہے ؎

کوئی نہیں ہے اب ایسا جہان میں غالبؔ
کہ جاگنے کو ملا دیوے آکے خواب کے ساتھ

کبھی ایسا معجزہ میرے افسانے میں ہو جائے تو کیسا ہو۔ لوری بن جائے گا؟ بن جانے دیجیے مجھے اپنے افسانے کو پیامِ بیداری بنانے کا کون سا ایسا شوق ہے۔ جن لکھنے والوں نے اپنے لکھے ہوئے سے ملت کو قوم کو یا عوام کو جگانے کا کام لینا چاہا ان میں ایسے بھی ہیں جن کا میں قائل ہوں۔ مگر ان پر مجھے رشک کبھی نہیں آیا۔

رشک تو مجھے میرؔ پہ آتا ہے۔ کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ اور کبھی کسی نے اس سے نہ پوچھا کہ مہتاب میں جو شکل نظر آئی وہ اپنی جگہ مگر عورت تمھاری شاعری میں کہاں ہے وصل اس کا خدا نصیب کرے، جنسی تجربہ تمھاری غزل میں کہاں ہے اور کومٹ منٹ میر جی تمھارا کیا ہے ویسے میرؔ ہماری ادبی روایت میں سب سے زیادہ کومٹڈ آدمی ہے ؎

36/16

کچھ رنج دلی میرؔ جوانی میں کھنچا تھا
زردی نہیں جاتی مرے رخسار سے اب تک

عمر ساری اسی رنجِ دلی کو بیان کرتے گزری۔ اسی میں دفتر لکھے گئے۔ کہیں میرا نا سمجھ نقاد یہ نہ بول پڑے کہ اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ میر صاحب کے یہاں تجربے کا تنوّع نہیں۔ ان کی غزل تکرار کا نشکار تھی تو نے خوب پہچانا میرے معصوم نقّاد۔ میں اور میرؔ دونوں ہی اپنے آپ کو دُہراتے بہت ہیں۔

خیر تو میر صاحب تو بھلے وقتوں میں شعر کہہ کر چلے گئے ایسے فضول سوالوں کا جواب دینے کے لیے مجھے چھوڑ گئے۔ ترقی پسند تحریک گزر گئی۔ مگر مسلمانوں کو خراب کر گئی کیا مسلمانی ہے کہ سوشلسٹوں کو ملحد جانتے ہیں مگر ان کے بخشے ہوئے تصور ادب کو آیت حدیث سمجھتے ہیں اور اب جب میں خیر سے اپنی رجعت پسندی میں راسخ ہو گیا ہوں تو وہ اپنی ترقی پسندی کو مجھ پر مسلط کرنا چاہتے ہیں۔ مجھ سے تعمیری اور مقصدی افسانے کا تقاضا کرتے ہیں۔ وہ مجھ سے افسانے میں پاکستان کا جغرافیہ مانگتے ہیں۔ میں انھیں تاریخ کی طرف بلاتا ہوں۔ مگر تاریخ سے تو وہ خوف کھاتے ہیں۔ تقاضا یہ ہے کہ شگمہ سے اُڑے اُڑے رہو، پرے مت جاؤ، مبادا پاکستان سے دور ہو جاؤ، بیچ کہاں کی بات کہاں یاد آئی۔ انور عظیم نے انٹرویو کرتے ہوئے مجھ سے میرے ابتدائی افسانوں کے بارے میں پوچھا۔ میں نے معذرت کی کہ ان افسانوں میں اظہار بہت ناپختہ ہے۔ اس سے اس عزیز نے یہ نتیجہ نکالا کہ میں پاکستان میں رہتے ہوئے مصلحت اسی میں دیکھتا ہوں کہ جن افسانوں میں چھوڑی ہوئی بستی کا بیان ہوا تھا ان سے دامن چھڑا لوں اور اس تجربے کو فراموش کر دوں۔ ادھر پاکستان میں بھی انور عظیم کی قماش کے لوگ پائے جاتے ہیں وہ یہ کہتے ہیں کہ تم کن زمانوں اور زمینوں میں آوارہ پھرتے ہو۔ تمہارے افسانے میں صرف پاکستان کی زمین نظر آنی چاہیے۔ ہندستانی انور عظیم برہم ہے کہ مجھے اسلام ہو گیا ہے۔ پاکستانی برانڈ والے انور عظیم چیں بر جبیں ہیں کہ تمہارے اعصاب پہ تو ہندو دیو مالا سوار ہے۔ میں ان سب سبز سرخ ہندستانی پاکستانی انور عظیموں سے

یہ پوچھنا چاہتا ہوں کہ کبھی یہ سمجھنے کی کوشش کی ہے کہ تخلیقی عمل کیا ہوتا ہے۔ میں ان سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ۔۔۔ مگر کیا کہنا چاہتا ہوں۔ کیوں کہنا چاہتا ہوں۔ مجھے اس مخلوق کو صرف سُننا چاہیے۔ اس سے کچھ کہنا نہیں چاہیے۔ سطے تو میں بھی کرتا ہوں۔ مگر پھر کسی کمزور لمحہ میں بول پڑتا ہوں۔ مہاتما بدھ نے کچھوے کی جاتک میرے ہی لیے تو کہی تھی۔ کچھوا جب قازوں کے سہارے بلندیوں میں پہنچ ہی گیا تھا تو اسے کیا پڑی تھی کہ نیچے والوں کے شور غل پر کان دھرے اور جواب دینے کی ٹھانے۔ پھر اسے نیچے گرنا ہی تھا۔ بشر بانہ دلی کہہ کیا اور ادیب جواب دے کہ ذلیل و خوار ہوتا ہے۔ ذلیل و خوار ہی ہوتا ہے۔ تو آدمی عشق کر کے ذلیل و خوار ہو۔ اس ذلت و خواری کے تو کوئی معنی بھی ہوتے ہیں۔ میں یہ باتیں سمجھتا تو ہوں، خاموشی کے آداب بھی کچھ کچھ جانتا ہوں۔ مگر انھیں نبھا نہیں پاتا۔ خاموشی کے آداب میرے کردار بہتر سمجھتے ہیں۔ بہتر طور پہ نبھاتے ہیں۔ دور کیوں جاؤ تحسینہ اور صابرہ ہی کو دیکھ لو۔ انھیں سے میں نے جانا کہ میں چھوٹا ہوں، میرے کردار مجھ سے بڑے ہیں۔

صابرہ کے کردار کے بارے میں میرے کتنے دوستوں نے مجھے پکڑا۔ یار تم نے اس کردار پر زیادہ توجہ صرف نہیں کی۔ اس کا بیان بہت تشنہ ہے اور ادھر اسے بیان کرتے ہوئے میرا یہ حال تھا کہ پھونک پھونک کر قدم رکھ رہا تھا کہ مبادا بیان میں کوئی فقرہ فالتو لکھا جائے۔ ایسے کردار بھی ہوتے ہیں جو مفصل بیان کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ ایک فقرہ بھی زائد لکھا جائے تو کی کرائی محنت اکارت جا سکتی ہے۔ ہاں بیتے، میں کیچنی کو مزید بیان کیا جا سکتا تھا۔ آخر جب وہ مرد کو رجھانے کے چالیس داؤ جانتی ہے تو مجھے بھی تو اس کے ساتھ کچھ انصاف کرنا چاہیے۔ پھر اس کے مفصل بیان میں کیا چیز مانع ہوئی؟ میرے اخلاقی تعصبات؟ ہرگز نہیں۔ اس باب میں میرے کوئی اخلاقی تعصبات نہیں ہیں مجھے تو شکایت یہ ہے کہ ہماری پرانی داستانوں کو شائع کرنے والے ادارے اور مرتبین مقامات وصل کو یہ بتلا کے کثافت، حذف کیوں کر دیتے ہیں، جیسے وہ کثافت ہی ہی۔ مگر خود لطافت کثافت بغیر اپنا جلوہ نہیں دکھا پاتی۔ اصل میں میں رکا یہ سوچ کر کہ یہ کہانی اس کیچنی کی تو نہیں ہے اس کا

بیان اس کے ظرف کے حساب سے نہیں کہانی کی ضرورت کے مطابق ہونا چاہیے۔ کہانی تو یہ شہزادستی کی ناری کی ہے مگر اس کا بیان کتنا ہے۔ ایک جھلک شروع میں، ایک جھلک آخر میں بس ننگے پیر دکھائی دیتے ہیں اور کیسری ساری۔ باقی کہیں نظر تھمتی ہی نہیں۔ میرے کردار بھی عجائب ہیں۔ گذرتی عورتوں کے سینے اور کمر اور کولھوں کو ذوق و شوق سے دیکھتے ہیں، مگر جیسے دیکھنا چاہتے ہیں اس میں کیا دیکھ لیتے ہیں کہ پھر جسم کی تفاصیل پہ آتے ہی نہیں۔

ایک بات ناصر کاظمی کی کہی ہوئی یاد آئی۔ اچھا لکھنے والا وہ ہے جو جانتا ہے کہ اسے کہاں جا کر تھم جانا ہے۔ صحیح کہا۔ یہیں سے لکھنے والے کے اچھے اور بُرے ہونے کا پتا چلتا ہے۔ بُرا لکھنے والا وہ ہے جو بات پوری ہونے کے بعد جاری رہتا ہے۔ لکھتے ہوئے سب سے زیادہ اسی خیال سے ڈرتا ہوں کہ کہیں یہ نہ ہو کہ بات پوری ہو جائے اور بیان جاری رہے۔ سو مجھے پھیلانے سے زیادہ سمیٹنے کی فکر رہتی ہے۔ شاید اسی لیے میں ضخیم ناول نہیں لکھ سکتا۔

تو بیان کے بارے میں تو میں تردّد کرتا ہوں۔ لکھتے ہوئے اپنے آپ کو ٹوکتا جاتا ہوں کہ نادان اسراف بیجا سے باز آ۔ دولت ہاتھ کا میل ہوتی ہے۔ لفظ ہاتھ کا میل نہیں ہیں۔ اتنے خرچ کرو جتنوں کی ضرورت ہے۔ ہاں فارم کے بارے میں میں نے کبھی تردّد نہیں کیا۔ نہ افسانے کی فارم کے بارے میں نہ ناول کی فارم کے بارے میں۔ میں نے 'بستی' لکھا ہے تو اغیار کہتے ہیں کہ یہ ناول کی فارم کے مطابق نہیں۔ صاحب میں لکھتا ہوں، جوتے نہیں بناتا۔ جوتے کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ پیر کے ناپ کے مطابق ہو۔ میں نے نہ افسانے لکھتے ہوئے کبھی یہ سوچا کہ یہ افسانے کی ناپ کے مطابق ہے نہ ناول لکھتے ہوئے یہ خیال رکھا۔

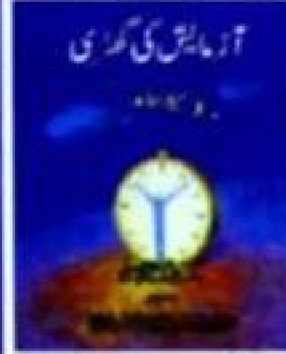
'بستی'، ناول کی فارم کے مطابق ہے یا نہیں، اس پر مجھے اپنی افسانہ نگاری کا ابتدائی زمانہ یاد آیا۔ میرے مہربان ایک زمانے تک یہی کہتے رہے کہ یہ افسانے نہیں خاکے ہیں۔ بس اس مسلسل اعتراض کے بیچ مجھے رفتہ رفتہ احساس ہوا کہ میں اس طرح کا افسانہ نہیں لکھتا جس طرح کا افسانہ لکھ کر میرے بزرگ تیسری اور چوتھی دہائی میں دھوم مچا چکے ہیں۔ 'بستی'، کی

دفعہ بھی یہی ہوا۔ صحیح ہے کہ مغرب کے اُنیسویں صدی کے ناولوں سے ناول کا جو تصور اُردو میں پہنچا تھا اور جس طرح ہمارے وضعدار نقّاد اور قارئین بیسویں صدی کے ناول سے بے خبر اس ناول کے خیال میں مگن تھے اس سے میں اپنی بیزاری کا اظہار اپنے مضامین میں جہاں تہاں کر چکا تھا۔ مگر ناول لکھتے وقت میں نے ایسی کوئی منصوبہ بندی نہیں کی تھی کہ مجھے چالو ناول کی راہ سے بچ کر چلنا ہے۔ یہ تو جب دیکھتی، پر اعتراضات کی یورش ہوئی تب میں چونکا دیکھی، کو اُلٹ پلٹ کر دیکھا اور اطمینان کا سانس لیا کہ خدا کا شکر ہے کہ میں چالو ناول سے بال بال بچ گیا ہوں۔

ویسے میں اپنے معترضین کے اعتراضات سے فائدہ اٹھا کر یہ دعوا نہیں کروں گا کہ میں نے ناول کی مروّجہ فارم سے کوئی بہت بڑی بغاوت کر ڈالی ہے۔ میں اس فارم کو مسمار کرنے کی نیّت ضرور رکھتا ہوں۔ مگر اندھا دھند پھاوڑا بھی چلانے کا قائل نہیں۔ توڑنے سے پہلے یہ بھی سوچ لینا چاہیے کہ بنانا کیا ہے۔ محض توڑنے سے ملبہ پیدا ہوتا ہے۔ نثری نظم کی وجہ سے پہلے ہی اپنے ادب میں ملبہ اکٹھا ہو گیا ہے۔ اس میں میں اضافہ کرتا تو کیا اچھا لگتا۔

اتنی مجھے خبر ہے کہ بیسویں صدی میں آ کر یورپ میں ایسے ناول نگار پیدا ہوئے جنھوں نے ناول کے روایتی سانچے کو ملیامیٹ کر دیا۔ ان کے ہاتھوں اس صدی میں ناول کی شکل ہی بدل گئی تو اگر میری ناول کے روایتی سانچے سے نہیں بھتی تو مجھے انھیں سے رجوع کرنا چاہیے درست۔ مگر مجھے ایک اور خیال خراب کر رہا ہے وہ تو مغرب والے تھے انھوں نے اب آ کر نئے سرے سے انسانی زندگی کو اور کائنات کو جانا پہچانا اس عرفان سے ناول کی نئی شکل اُبھری۔ مگر میں تو مشرق کی مخلوق ہوں۔ وہ زمانہ تو رہا نہیں جب مشرق والے مغرب کی ہر چیز کو آنکھیں بند کر کے قبول کر لیا کرتے تھے اب وہاں سے استفادہ کرتے ہوئے یہ خیال رہتا ہے کہ ہمیں اپنی مشرقی روح کے سامنے بھی جواب دہ ہونا ہے اور میرا معاملہ یہ ہے کہ میری ایک بغل میں الف لیلہ ہے اور دوسری بغل میں کتھا سرت ساگر ہے۔ افسانہ لکھوں یا ناول مجھے اپنے فکشن کی ان دو بڑی طاقتوں کے سامنے جواب دہ ہونا ہے۔

آزمائش کی گھڑی



مصنف : سید حامد

صفحات : 136

قیمت : -/60روپے

ایک خواب اور

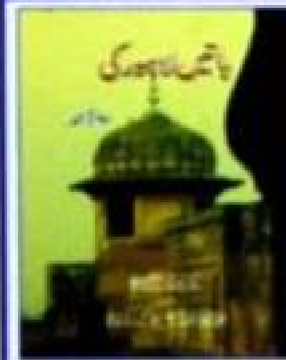


مصنف : سردار جعفری

صفحات:204

قیمت :-/77روپے

باتیں لاہور کی

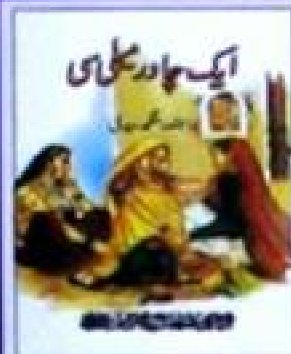


مصنف : سوم آنند

صفحات:276

قیمت :-/78روپے

ایک چادر میلی سی



مصنف : راجندر سنگھ بیدی

صفحات:116

قیمت :-/48روپے

الفاظ کا مزاج

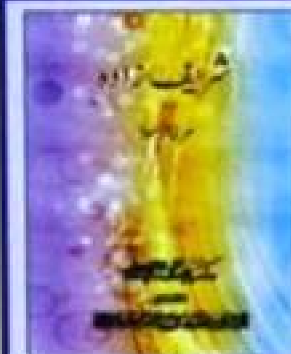


مصنف : غلام ربانی

صفحات:136

قیمت :-/60روپے

شریف زادہ



مصنف : مرزا رسوا

صفحات : 200

قیمت : -/62روپے

تحقیقی مضامین

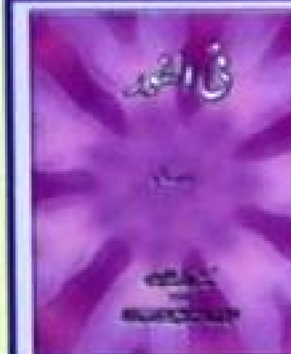


مصنف : مالک رام

صفحات:264

قیمت :-/91روپے

فی الفور



مصنف : یوسف ناظم

صفحات:112

قیمت :-/53روپے

ISBN 978-81-7587-591-3



₹ 87/-